



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

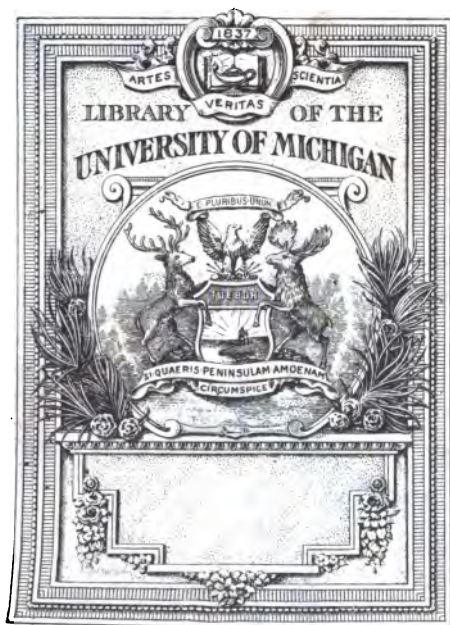
- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

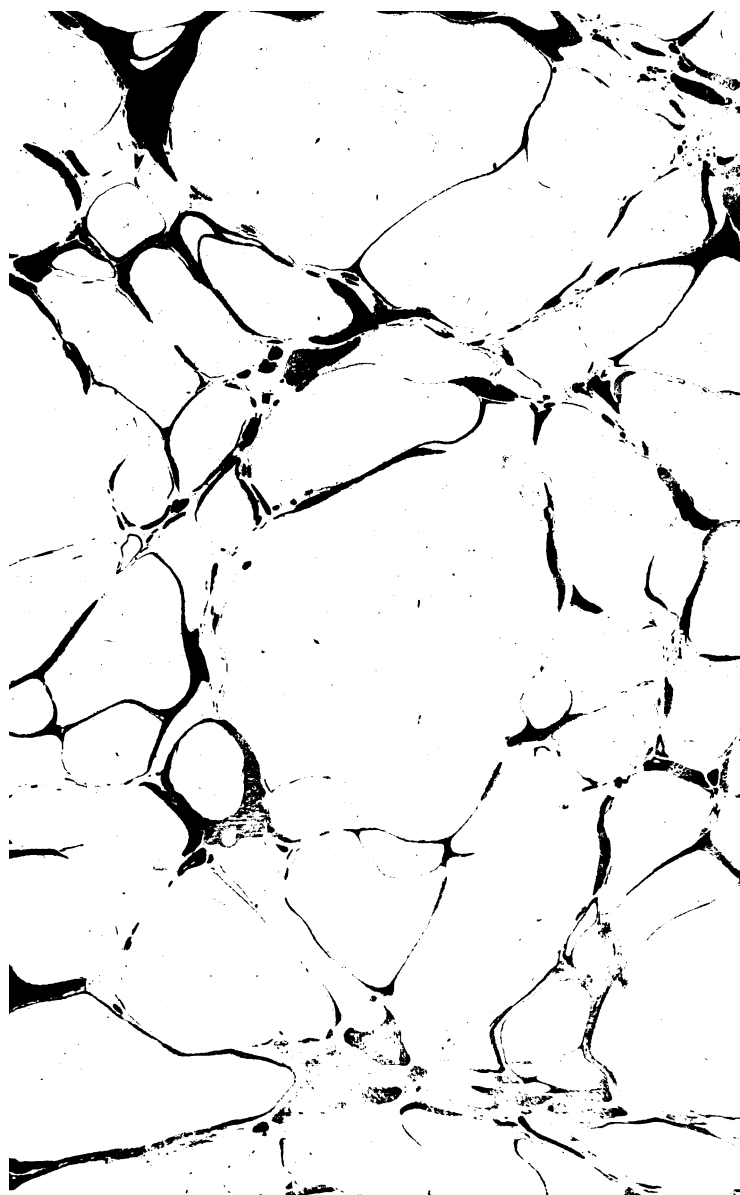
## À propos du service Google Recherche de Livres

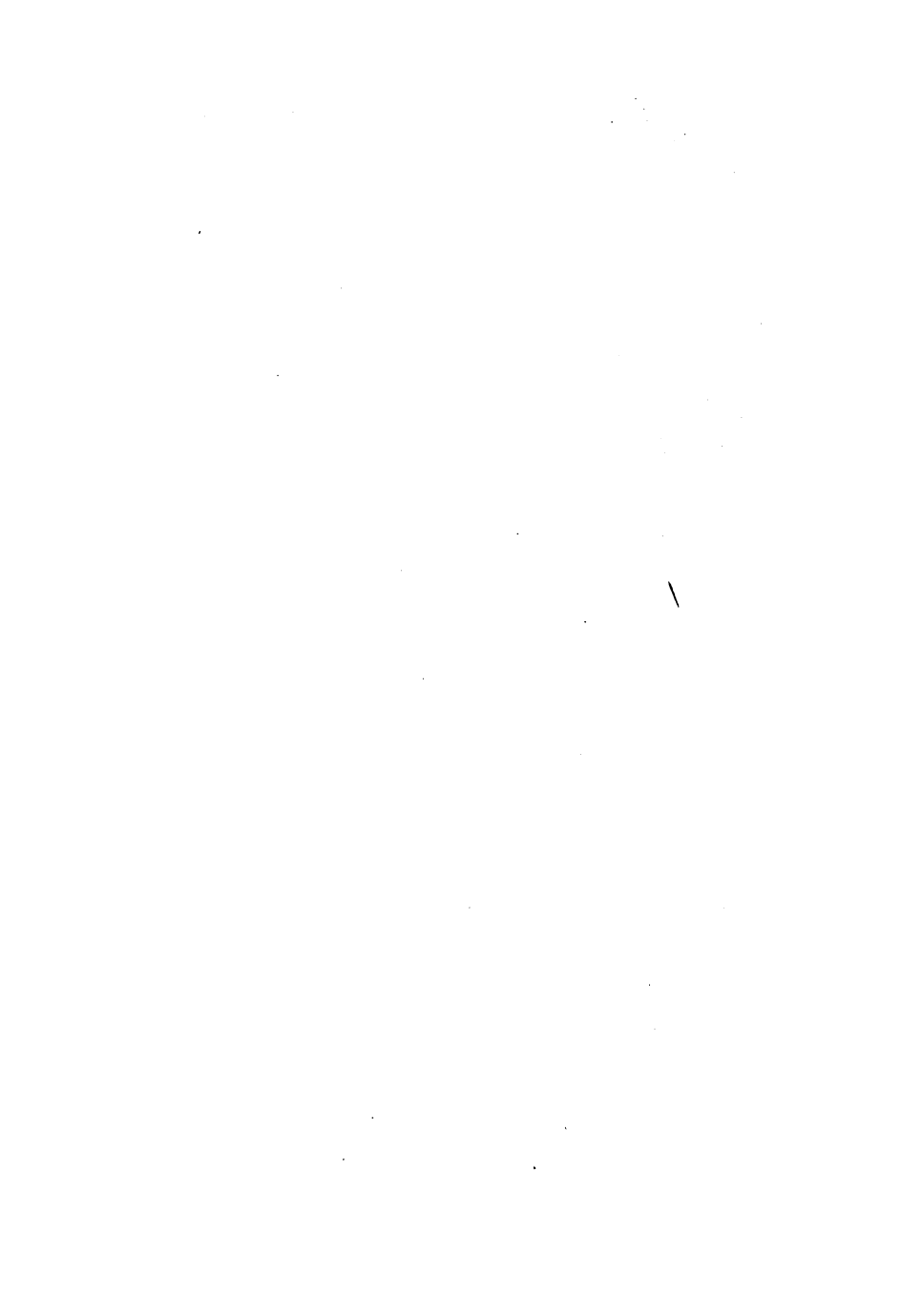
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

A 907,615









NB  
93  
.C7





PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

XXIII

---

LA POLYCHROMIE

DANS LA

SCULPTURE GRECQUE



**LE PUY-EN-VELAY**

**IMPRIMERIE RÉGIS MARCHESSOU**

LA POLYCHROMIE

DANS LA

82217

SCULPTURE GRECQUE

PAR

MAXIME COLLIGNON

MEMBRE DE L'INSTITUT  
PROFESSEUR ADJOINT A L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—  
1898



01-18-3581B



# LA POLYCHROMIE

## DANS LA SCULPTURE GRECQUE

---

### AVANT-PROPOS

**A**u temps où les travaux d'Hittorff achevaient de démontrer l'usage constant de la polychromie dans l'architecture grecque, un archéologue, adversaire résolu de la théorie nouvelle, parcourait la Grèce, très décidé à ne rien voir qui pût contrarier ses idées. Un de ses élèves, monté sur une échelle, explorait la corniche d'un temple,

et le dialogue suivant s'engageait entre eux : « Trouvez-vous des traces de couleur ? — Oui. — Descendez bien vite. » A moins d'employer la même méthode, il est bien difficile de douter aujourd'hui que les Grecs aient peint leurs statues. C'est là une question de fait, et les arguments de pure esthétique ou de sentiment ne sauraient prévaloir contre des témoignages multipliés. Non seulement les fouilles faites en Grèce, celles d'Olympie, d'Athènes et de Delphes, nous ont livré d'imposantes séries de sculptures, vierges de toute restauration indiscreète et gardant encore, au sortir du sol, les traces parfois éclatantes de leur décoration peinte ; mais les inventaires des grands musées d'Europe enregistrent périodiquement, parmi leurs acquisitions nouvelles, des marbres grecs où un œil exercé découvre bien vite des vestiges certains de polychromie. Et qui pourrait dire tout le mal qu'a fait, à ce point de vue, la funeste manie de restauration et de net-

toyage à outrance dont nous sommes heureusement délivrés? Le principe même de la polychromie n'est plus contesté<sup>1</sup>. L'histoire des anciennes controverses n'offrirait plus guère qu'un seul genre d'intérêt : ce serait de montrer la ruine graduelle d'un préjugé né au temps de la Renaissance, défendu au nom d'une esthétique toute moderne, et cédant peu à peu, non sans révolte, devant la réalité des faits. Mais si le débat est clos sur ce point, la question n'en reste pas moins ouverte. Il est clair, en effet, que la polychromie a varié dans ses applications, et que durant les cinq ou

1. Depuis que ces pages ont été publiées dans la *Revue des Deux-Mondes* (15 février 1895), M. Dismier a publié un article sur le même sujet (*Revue archéologique*, t. XXVI, 1895, pp. 347-358). Dans ce mémoire, où la polémique prend d'ailleurs les formes les plus courtoises, il conteste les conclusions que j'ai développées, au moins pour la période postérieure à l'archaïsme. M'étant attaché à réunir des faits positifs, je ne crois pas qu'il y ait lieu de modifier ici ma manière de voir.

six siècles où l'art grec a vécu d'une vie indépendante, les progrès de la technique, ceux du style, ont modifié les règles qui présidaient à la peinture des statues. Le problème qui préoccupe aujourd'hui les historiens de l'art antique est surtout historique. Quelle évolution a subie la polychromie depuis les débuts de l'art grec jusqu'aux chefs-d'œuvre produits par les grands maîtres, tels que Scopas et Praxitèle ? Est-il possible d'en marquer les étapes, de déterminer pour chaque période les règles auxquelles se conformaient les peintres de statues ? La réponse la plus concluante serait assurément un exposé méthodique des faits observés. Sans prétendre ici à une pareille rigueur, je voudrais essayer de caractériser, à l'aide des témoignages les plus significatifs, les principales phases qu'a traversées la polychromie grecque.

---





## CHAPITRE PREMIER

### LA POLYCHROMIE DANS LA SCULPTURE PRIMITIVE

Pour expliquer l'usage de la polychromie en Grèce, on a souvent fait intervenir les influences de climat, la qualité d'une lumière intense, parfois aveuglante, et qui, aux jours d'été, noie en quelque sorte les formes et les contours. Aux heures plus clémentes, ce rayonnement de lumière semble fait pour ne caresser que des formes colorées, et ce « ciel tout en joie », suivant le mot d'un poète grec, serait comme offensé par les tons froids et blafards dont s'accommodent nos climats. Pour avoir été maintes fois invoqué, l'argument n'en a pas

moins gardé sa valeur, et nous reconnaitrons volontiers qu'un ciel privilégié a fait naître chez les Hellènes, comme chez les Égyptiens et chez les Asiatiques, l'instinct et le besoin de la couleur. Mais la polychromie existe déjà dans la primitive Hellade, bien avant que l'art soit assez avancé pour en raisonner les lois et en analyser les harmonies. Ses origines se confondent avec celles de la plastique, et elles sont fort humbles. Au temps où toute la sculpture est représentée par des statues de bois, que des imagiers nomades équarissent à la hache, travaillent grossièrement à la scie et à la gouge, la peinture est le complément obligé du travail de l'outil ; elle en masque les défaillances ; elle donne à l'œuvre un semblant de vie. Les textes font plus d'une fois allusion aux vieilles statues de culte peintes ou dorées, témoin ces deux *xoana* d'Artémis et de Dionysos que Pausanias vit à Corinthe ; et dont le corps était doré, tandis que le visage était

revêtu d'une couche de vermillon <sup>1</sup>. Nous savons que lorsque la tradition religieuse l'exige, on fabrique encore, à l'époque classique, de ces images de bois rehaussées d'enluminures. Ainsi, à Délos, au III<sup>e</sup> siècle, on commande tous les ans, pour la fête de Dionysos, une statue de cette nature ; elle passe par les mains du peintre, et celui-ci reçoit le même salaire que le sculpteur <sup>2</sup>. Ce que pouvait être un pareil coloriage, vers le VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, on l'imagine sans trop de peine, grâce aux terres cuites primitives, à cette imagerie populaire qui nous a conservé comme des réductions à bon marché des statues de culte. A voir ce bariolage violent, ces plaques rouges qui tachent les pommettes du visage, on a l'impression d'une enluminure barbare ; et l'impression changerait fort peu sans doute

1. Pausanias, II, 2, 6.

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, p. 499 : article de M. Homolle.

si, par impossible, des fouilles nous rendaient quelque spécimen de la statuaire en bois. Chercher les règles de la polychromie pour des œuvres qui n'existent plus, serait raisonner dans le vide. Mais ce que nous apprennent les textes semble prouver qu'il faut faire la part du sentiment religieux dans cette esthétique naïve qui associe la couleur à la forme. D'après les anciennes idées grecques, la statue du dieu est vraiment animée par une puissance divine ; ces idoles sont des êtres vivants. Il est question de statues qui agitent la main, suent des gouttes de sang, communiquent à ceux qui les touchent une vigueur surnaturelle. Elles se déplacent miraculeusement ; une statue d'Apollon va défendre les murailles de Corcyre. On les pare de bijoux, de vêtements ; on les parfume comme des êtres de chair et d'os. Ne faut-il pas que l'image du dieu ait toutes les apparences de la vie, et que l'art y emploie toutes ses ressources, en leur donnant non seulement la forme,

mais la couleur ? Cette couleur sera un barbouillage informe ; mais elle plaira au dieu, et le *xoanon*, sous sa couche de rouge lie de vin ou de vermillon, inspirera aux dévots le même respect que provoquera plus tard l'Athéna de Phidias, resplendissant au Parthénon dans tout l'éclat de sa riche polychromie métallique.

Quittons ces périodes obscures pour arriver à d'autres encore bien lointaines, mais qui nous ont laissé des témoignages irrécusables, c'est-à-dire des monuments. Dans le courant du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, la sculpture grecque commence à mettre en œuvre des matériaux plus durables que le bois. Certaines écoles privilégiées travaillent déjà le marbre de Naxos ou de Paros ; mais dans la Grèce continentale, les sculpteurs s'en tiennent aux diverses variétés de la pierre tendre : d'abord un calcaire friable, semé de coquilles, creusé de trous ; plus tard, avec les progrès de l'outillage et un choix plus éclairé des matériaux, une pierre d'un

grain plus serré et plus résistant. L'étude qu'on peut faire aujourd'hui de cette sculpture primitive porte sur un nombre déjà considérable de monuments. Depuis les métopes de Sélinonte, jusqu'aux sculptures, récemment découvertes à Delphes, du trésor des Sicyoniens, on en citerait de nombreux exemples. Les frontons de tuf sculptés en relief ou en ronde bosse, trouvés, de 1882 à 1888, dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes, occupent dans cette série une place d'honneur <sup>1</sup>.

Si la sculpture sur bois commande déjà l'emploi de la peinture, la sculpture en pierre tendre l'exige également comme un complément indispensable. En travaillant cette matière friable, qui cède si facilement sous le ciseau, le sculpteur ne saurait cher-

1. Ils ont été l'objet d'une étude très détaillée de M. Lechat, *Les sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes*, *Revue archéologique*, 1891. Cf. notre *Histoire de la sculpture grecque*, I, pp. 207 et suivantes.

cher tout le détail des formes qui constitue le modelé. Et le voulût-il, en eût-il le talent, ni l'outillage ni la qualité de la pierre ne le lui permettraient. On l'a dit avec beaucoup de raison, les monuments eux-mêmes attestent l'insuffisance des outils maniés par les artistes primitifs : c'est toujours la scie et la gouge, qui servaient aux « imagiers » pour fabriquer leurs idoles de bois. Qu'un sculpteur du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle taille dans la pierre une statue ou un fronton ; croira-t-il son œuvre terminée quand il aura modelé sommairement de larges surfaces planes et creusé le calcaire avec la gouge pour figurer les boucles d'une chevelure ou les plis d'une draperie ? L'œil sera choqué par les défauts de la pierre, par l'aspect rugueux et inégal qu'elle présente. Il faudra que la peinture joue encore ici son rôle, dissimule les imperfections de la matière, rehausse le travail et donne à la statue son aspect définitif. Dans de telles conditions, la polychromie doit être aussi complète que possible, et c'est bien

ainsi que nous la montrent les monuments, en particulier les frontons de l'Acropole, où la couleur, répartie sur toutes les parties sculptées, les couvre de ses tons pleins et mats, étalés largement. Voilà donc pour l'art grec primitif une loi bien établie : qu'il s'agisse d'une statue ou d'un bas-relief, la sculpture en pierre tendre réclame une polychromie totale.

Quelle est, d'autre part, la valeur représentative, pour ainsi dire, de cette polychromie ? Vise-t-elle à reproduire la vérité des couleurs, à donner, dans la limite de ses ressources, l'illusion de la vie ? Pour la statuaire proprement dite, nous ne possédons guère que quelques morceaux, des têtes, des débris de statues drapées <sup>1</sup>. On y

1. Holleaux, *Bulletin de correspondance hellénique*, X, pl. VII. Fragment de statue en tuf avec dédicace à Apollon Ptoios : les chaussures conservent des traces de rouge. M. Lechat signale d'autres exemples parmi les statues en tuf de l'Acropole d'Athènes (*Revue arch.*, 1891). Pl. X, tête peinte en



observe surtout des bleus et des rouges posés sur les vêtements; quelquefois les chairs sont peintes en rouge. Comme les mêmes couleurs se retrouvent dans la sculpture monumentale, on peut admettre que la polychromie suit à peu près les mêmes règles dans les deux cas et conserve le même caractère. Or, elle est, à n'en pas douter, purement conventionnelle. Examinez à ce point de vue le plus remarquable des frontons en pierre tendre trouvé sur l'Acropole d'Athènes, celui auquel appartient une étrange figure de Typhon, formée de trois bustes d'hommes munis chacun d'une queue de serpent <sup>1</sup>. Les couleurs dominantes sont le rouge et le bleu; elles alternent dans les longues bandes qui couvrent les corps de serpents, dans le décor de l'aile éployée qui s'attache à l'un des bustes. Quant à l'indif-

rouge brun. Pl. XII, femme vêtue d'un chiton bleu avec méandres rouges, et d'un himation bleu avec une bordure d'ornements rouges et bleus.

1. *Revue archéologique*, 1891, pl. XIII-XIV.

férence absolue du peintre à l'égard de la vérité ou même de la vraisemblance, la bizarre enluminure des têtes en témoigne assez clairement. Qui ne connaît aujourd'hui la tête de l'un des triples bustes de Typhon, la « Barbe-Bleue », pour la désigner sous son sobriquet populaire <sup>1</sup>? (Pl. I) Avec sa barbe et ses cheveux bleus, ses gros yeux au globe jaunâtre, à l'iris vert creusé d'un trou noir qui figure la pupille, cette tête paraîtrait un défi au bon sens, si nous ne savions que le peintre est resté de parti pris dans la pure convention. De même, nous voyons sans trop d'étonnement, parmi les débris d'un autre fronton, deux lions au corps rouge pâle, à la crinière brun rouge, labourant de leurs griffes le corps d'un taureau bleu, où

3. Elle a été reproduite avec ses couleurs dans une grande planche exécutée en polychromie, *Antike Denkmäler herausgegeben vom deutschen archäologischen Institut*, I, 1889, pl. XXX. Cf. la planche II de notre *Histoire de la sculpture grecque*, t. I<sup>er</sup>.



TÊTE POLYCHROME  
Appartenant à un fronton en tuf.  
(Musée de l'Acropole, Athènes)



de larges lignes rouges figurent des coulées de sang. Bleu et rouge, voilà bien les couleurs favorites de la polychromie architecturale, et leur choix s'explique tout naturellement. Le peintre qui a colorié ces frontons a voulu avant tout les mettre en harmonie avec l'architecture ; il y a fait jouer les mêmes couleurs chaudes et vibrantes qui égayent les architraves et les cimaises.

Peinture totale, parce que la matière l'exige ; conventionnelle, parce qu'elle doit être d'accord avec celle de l'architecture : tel est, vers le milieu du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle avant notre ère, le caractère de la polychromie dans la sculpture monumentale. Appliqué au bas-relief, ce principe conduit à des conséquences assez originales pour être signalées. En effet, la polychromie du bas-relief peut, au point de vue de ce qu'on appelle en termes d'atelier les rapports de valeurs, être comprise de deux façons : ou bien les figures se détachent en vigueur sur un fond clair, ou bien elles s'enlèvent en clair sur un fond

sombre. Les artistes primitifs qui travaillent la pierre tendre sont naturellement amenés à pratiquer la première méthode. Un des frontons en relief de l'Acropole d'Athènes, celui d'Hercule combattant contre l'hydre de Lerne, nous montre une sorte de silhouettage des figures complètement peintes sur un fond qui garde la couleur naturelle de la pierre <sup>1</sup>. L'effet d'ensemble rappelle assez bien celui des vases à figures noires où les personnages se détachent sur un fond d'argile. Même convention dans les plus anciennes métopes de Sélinonte <sup>2</sup>. L'analogie avec la peinture de vases nous frappe plus encore depuis que nous connaissons les métopes en tuf du Trésor des Sicyoniens, découvertes à Delphes. Non seulement le fond des métopes n'a pas été touché par le pinceau, mais

1. Voir P.-J. Meier, *Athenische Mittheilungen*, X, pp. 237-322, et les rapprochements avec la peinture de vases signalés par M. Brownson, *American Journal of Archæology*, VIII, pp. 28-41.

2. Benndorf, *Die Metopen von Selinunt*, p. 42.

à côté des personnages enluminés de bistre et d'un rouge orangé ou vineux, des inscriptions tracées en lettres noires indiquent leurs noms <sup>1</sup>; il est impossible d'imaginer une ressemblance plus complète avec le décor d'un vase corinthien.

De tels faits nous invitent à croire que la polychromie du bas-relief a suivi d'assez près les traditions de la peinture. Aussi la voyons-nous subir le contre-coup de la révolution qui, vers 530 ou 520, modifie la technique des vases peints. Sous l'influence des progrès réalisés par la peinture, et entraînés dans un mouvement provoqué peut-être par les innovations de Cimon de Cléones <sup>2</sup>, les céramistes abandonnent l'ancienne méthode; à ces silhouettes noires rehaussées

1. Voir les articles de M. Homolle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> décembre 1894 et *Bull. de corresp. hellénique*, 1896, p. 657-675, *Les sculptures du trésor de Sicyone*.

2. Nous renvoyons, pour cette question, au livre de M. Paul Girard, *la Peinture antique*, p. 141.

d'engobes, d'aspect un peu triste, ils substituent des figures claires, cernées d'un fond noir brillant; en d'autres termes, ils renversent les rapports des valeurs.

Les peintres de bas-relief resteront-ils fidèles à des habitudes surannées? Nous savons le contraire. Voici, par exemple, un monument bien connu, contemporain des premiers vases attiques à figures rouges : nous voulons parler de la stèle de Vélani-déza où un Athénien, Aristion, est représenté en costume de guerre. Le fond a conservé une teinte sombre qui fait ressortir les valeurs claires des chairs et les filets adroitement ménagés pour isoler certains détails, comme l'épaulière de la cuirasse <sup>1</sup>.

1. Ce bas-relief est reproduit avec ses couleurs dans l'ouvrage intitulé : *Die attischen Grabreliefs*, publié par l'Académie des sciences de Vienne sous la direction de M. Conze. Voir pl. II. Sur le rapport de la polychromie des stèles attiques avec la peinture, on trouvera d'intéressantes remarques dans un article de M. G. Loeschcke, *Athenische Mittheilungen*, IV, pp. 36 et suivantes.



Une des découvertes les plus importantes dues aux fouilles de l'École française à Delphes nous apporte un argument de plus. Dans la magnifique frise du Trésor attribué aux Cnidiens, le fond était peint en bleu <sup>1</sup>, et si les armes et les vêtements ont conservé des traces de couleurs, on n'en voit aucune sur les nus. L'artiste avait d'ailleurs pris ses précautions pour que les couleurs des accessoires ne se confondissent pas avec celles du fond. Tel guerrier porte un casque bleu, mais cette pièce d'armure est très habilement cernée par un liséré rouge, et l'œil en perçoit ainsi nettement les contours. La peinture des bas-reliefs s'achemine donc vers un système nouveau, qui fera prévaloir, dans les fonds, des valeurs soutenues; et, pour continuer une comparaison empruntée à la peinture céramique, un bas-relief polychrome rappellera, pour l'effet d'en-

1. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1892, p. 672. Il en est de même pour les métopes les plus récentes de Sélinonte.

semble, l'aspect d'un vase où les figures rouges s'enlèvent sur un fond sombre.

La stèle de Vélanidéza et la frise du Trésor des Cnidiens sont des sculptures en marbre. L'évolution dont nous parlons coïncide, on le voit, avec l'emploi d'une matière plus fine que la pierre tendre, et qui, vers le milieu du vi<sup>e</sup> siècle, a remplacé presque partout le tuf cher aux vieux sculpteurs. Avec la sculpture en marbre, la polychromie entre dans une phase nouvelle.

---



## CHAPITRE II

### LA POLYCHROMIE A L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE

Le marbre est pour nous une chose coûteuse et rare. Il y a comme un sentiment d'économie dans le respect qu'il nous inspire, et c'est là une des raisons qui ont fait longtemps écarter comme sacrilège l'idée de la polychromie. Appliquer une coloration artificielle aux beaux marbres grecs, si purs de grain, cela peut sembler une profanation. Sans doute les Grecs connaissaient bien tout le prix de la matière choisie que sculptaient leurs artistes. Le marbre de Paros était un article d'exportation, et malgré la richesse de leurs carrières

du Pentélique, les Attiques eux-mêmes l'achetaient à belles drachmes sonnantes. Mais le marbre reste pour eux « la pierre blanche », c'est-à-dire une pierre plus fine, plus résistante que le calcaire, offrant par là même plus de ressources à l'architecte et au sculpteur. L'emploi de cette matière nouvelle n'a pas pour effet de faire brusquement cesser les habitudes prises ; la polychromie ne disparaît pas, elle se modifie. Un sûr instinct avertit les sculpteurs que ce grain serré et brillant, cette transparence chaude, cette douceur caressante que donne à l'épiderme du marbre le travail du ciseau, doivent concourir à la beauté de l'œuvre d'art ; le problème consiste à concilier les exigences de la matière avec celles de la couleur. Ce problème, les maîtres archaïques s'appliquent à le résoudre, et ils le font avec autant de goût que de décision.

Nous sommes aujourd'hui très bien renseignés sur la peinture des statues archaïques en marbre, et, pour ne parler que

dès découvertes les plus retentissantes, les fouilles de l'Acropole d'Athènes nous l'ont révélée avec une précision inespérée. Les statues de femmes réunies au musée de l'Acropole sont bien connues; on a maintes fois décrit ces figures de marbre où revivent pour nous les contemporaines des Pisistratides; on a commenté avec complaisance leurs attitudes un peu rigides, leurs gestes réglés par une sorte de coquetterie d'apparat, étudié avec détail leur costume de fête aux longs plis réguliers, et l'appareil savant de leurs coiffures <sup>1</sup>. Le

1. On en trouvera l'étude la plus complète dans les articles de M. Lechat, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, pp. 301-362, 552-586. L'auteur a également examiné de très près la polychromie des statues, et je ne fais que résumer ici ses conclusions. Outre la série des statues féminines, les fouilles de l'Acropole nous ont fait connaître d'autres exemples de statues peintes, entre autres la statue de cavalier en costume oriental où M. Studniczka reconnaît un Perse (*Jahrbuch des arch. Inst.*, VI, 1891, p. 243). Mais nous ne croyons pas devoir insister sur des faits aujourd'hui très connus. On nous

soin minutieux de l'exécution nous avertit que l'art du marbre a atteint toute sa perfection technique, et que les progrès à venir seront surtout des progrès de style. Les artistes qui ont sculpté ces statues, de 520 à 480 environ, sont sûrs de leur ciseau, comme les peintres qui les décorent sont maîtres de leurs principes. La polychromie suit des règles établies; elle ne procède pas par tâtonnements. Nous pouvons donc choisir un exemple qui nous épargnera de longues descriptions et examiner, parmi les statues de l'Acropole, une de celles où la polychromie a laissé les traces les plus nettes <sup>1</sup>.

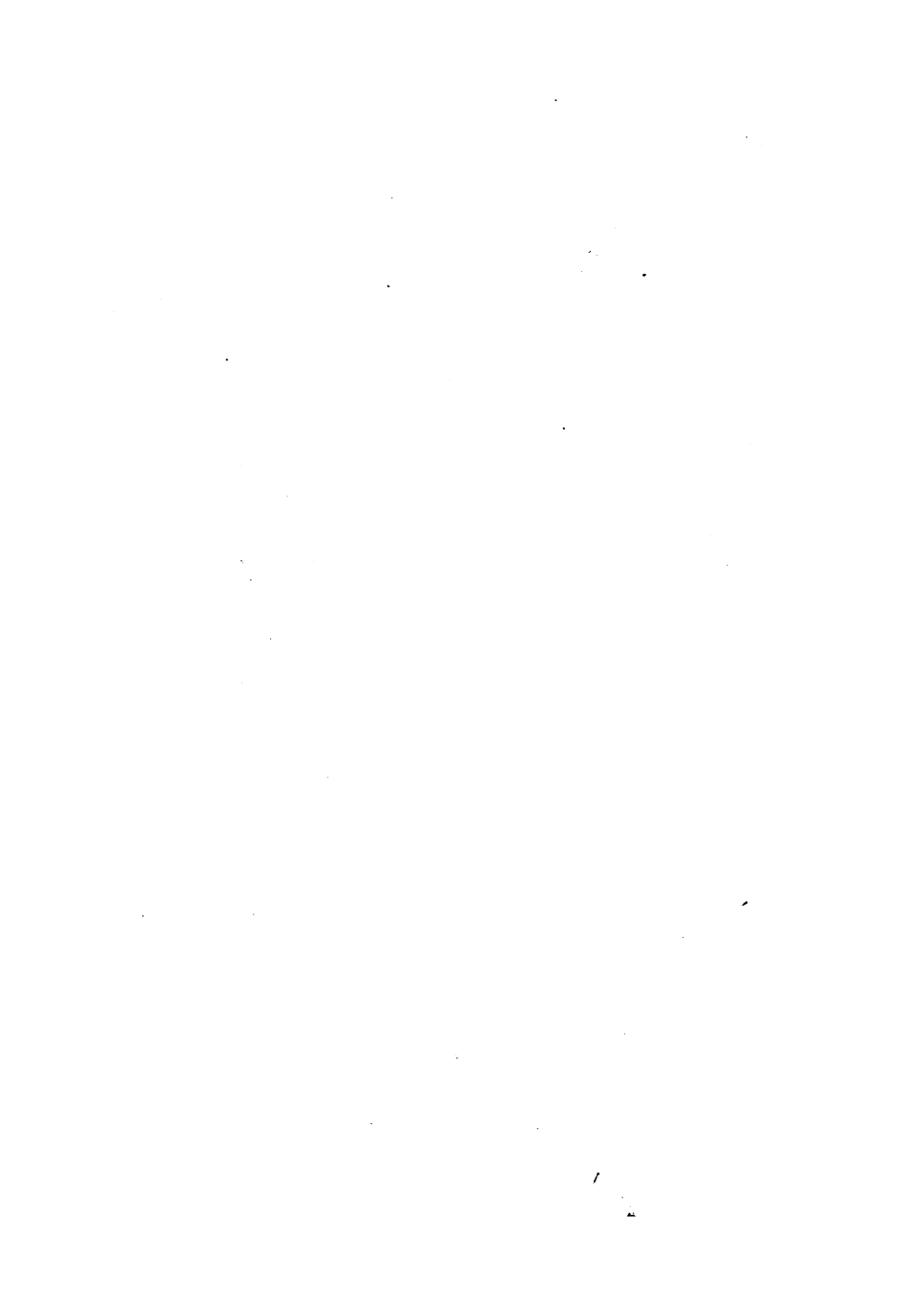
Considérons d'abord la tête, avec sa chevelure curieusement détaillée au ciseau :

permettra de renvoyer, pour l'ensemble de la question, à notre *Histoire de la Sculpture grecque* I, p. 347-351.

1. Voir notre pl. II. C'est la statue qui est reproduite à la planche III des *Musées d'Athènes*; une planche en couleurs, publiée dans les *Antike Denkmäler*, I, pl. XXXIX, donne les couleurs du costume.



STATUE PEINTE, d'ancien style attique  
(Musé de l'Acropole, Athènes)





des boucles s'étagent sur le front ; des tresses flottent sur la poitrine ; la masse des cheveux s'épand sur les épaules en une large nappe striée d'ondulations régulières. Pour parfaire le travail du sculpteur, il suffira d'un ton uni, et ce ton est emprunté à une couleur conventionnelle, le brun rouge, dont l'emploi restera familier, même beaucoup plus tard, aux peintres de statues <sup>1</sup>. En opposition avec cette coloration mate et solide, les chairs du visage restent claires, et le ton du marbre reparaît avec ses transparences. D'autre part, les lèvres sont rouges ; l'arc des sourcils et les paupières sont soulignés d'un trait noir ; la pupille est noire et entourée d'un cercle rouge figurant l'iris. La polychromie, autrefois totale et complète, se limite donc à

1. Quelquefois, cependant, les peintres ont employé un ton jaune d'ocre, pour imiter la couleur d'une chevelure blonde, ainsi dans la belle tête d'éphèbe trouvée sur l'Acropole (Εφημ. ἀρχ., 1888, pl. II).

certaines parties, à celles-là mêmes qui, dans la nature vivante, tranchent par leur coloration naturelle sur la couleur de la peau <sup>1</sup>. C'est là, semble-t-il, une règle générale dans la statuaire archaïque, et ainsi s'explique le contraste qu'on y observe

1. Ces conventions, si nettement affirmées, ont passé, avec les caractères généraux du style, dans les pays soumis aux influences de l'archaïsme grec. Un exemple très remarquable de ce fait nous est fourni par la belle tête de pierre calcaire, trouvée à Elché, en Espagne, et récemment entrée au musée du Louvre, à la suite d'une mission de M. Pierre Paris. Cette tête d'un exotisme si savoureux, avec son étrange coiffure, et le luxe de ses bijoux, conserve les traces d'une polychromie appliquée suivant les règles chères aux sculpteurs grecs archaïques. La mitre qui enserre la chevelure, les vêtements, les lèvres, offrent des vestiges très apparents de couleur rouge. Or, quelle que soit, dans l'art « gréco-phénicien » dont elle relève, la proportion des éléments phéniciens et indigènes, quelle qu'en soit la date, la parenté de la tête d'Elché avec l'art grec du haut cinquième siècle nous paraît indiscutable. Voir L. Heuzey, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1897, p. 505 et planche. Pierre Paris, *Fondation Piot, Mon. et Mémoires*, t. IV, 2<sup>e</sup> fascicule.

souvent entre la négligence voulue du travail de la chevelure <sup>1</sup> et le soin minutieux apporté à l'exécution des chairs. A quoi bon, en effet, donner le dernier poli à la chevelure, alors que les morsures du ciseau disparaîtront sous le ton mat étalé largement par le pinceau du peintre? Et ne vaut-il pas mieux réserver tout l'effort pour le modelé des chairs, dont rien ne viendra dissimuler la délicatesse?

Si l'on passe au costume, on observe le même recul des tons pleins qui font une place à la blancheur du marbre. Ici encore la couleur se réfugie dans le décor, dans

1. Les Attiques ont souvent poussé très loin cette négligence. On connaît des exemples de têtes viriles où la barbe et les cheveux sont simplement *brettelés*, c'est-à-dire dégrossis à la pointe. Tête de Berlin. *Coll. Sabouroff*, I, pl. III-IV. Tête du Louvre. *Monuments grecs*, 1889-1890, p. 35. En publiant cette dernière, j'ai montré comment la technique du bretelage est en rapport direct avec l'usage de la polychromie. Les doutes de M. Lechat sur ce point (*Bull. de corresp. hellén.*, xvi, p. 189 note 1) ne me paraissent pas fondés.

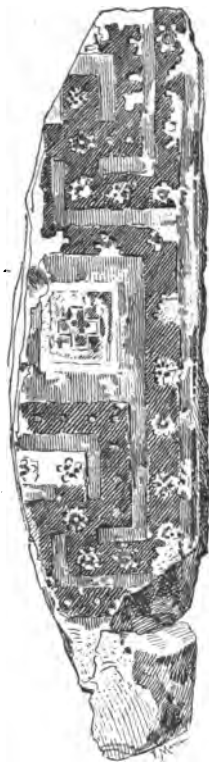


Fig. 1. Détail du costume d'une statue féminine trouvée sur l'Acropole, d'après une aquarelle de M. Gilliéron.



**Fig. 2. Détail du costume de la statue reproduite planche II**



les larges bandes brodées de grecques et de méandres qui courent sur le devant du chiton ou aux bords du peplos; dans les galons qui bordent le col de la chemisette; dans les fleurons, les rinceaux, les croix qui forment sur la draperie un léger semis (fig. 1-2) <sup>1</sup>. Partout ailleurs, le ton du marbre rappelle la chaude blancheur des étoffes de laine ou de lin, et si le peintre ne renonce pas absolument aux tons pleins, il les réserve pour les surfaces les plus limitées, comme le haut de la chemisette qui apparaît sous la draperie du peplos. Cette polychromie devenue partielle, l'enlumineur l'applique avec beaucoup de précautions; il prend soin de graver à la pointe une sorte d'esquisse du décor, et ce trait léger guide son pinceau pour suivre le dessin

1. Une des statues les plus récentes, celle qui porte la dédicace d'Euthydikos, montre même un décor plus compliqué. On distingue sur une des bordures des chars en course tracés au pinceau (fig. 3).

2. Winter, *Jahrb. des arch. Inst.*, II, 1887, p. 217.

compliqué des grecques, ou les fins contours des fleurons. C'est là, d'ailleurs, un procédé qui n'est pas particulier aux Attiques : la statue assise de Charès, au British Museum, celle de la Niké d'Archerinos, au Musée central d'Athènes <sup>1</sup>, conservent également les traces de cette esquisse gravée, qui atteste l'application de la peinture, alors même que tout vestige de couleur a disparu.

Voilà donc la statue peinte suivant les règles de la polychromie archaïque. Sur le fond du marbre se détachent des tons mats, solides sans transparence. Les tons qui dominent dans cette gamme, d'ailleurs très restreinte, sont toujours ceux de la polychromie monumentale, c'est-à-dire les bleus et les rouges, ici largement étalés,

1. Cf. Botho Graef, *Athen. Mittheilungen*, XIV, 1889, pp. 319-320. Une statue ionienne, l'Artémis à la colombe du Musée de Lyon, garde aussi les traces du décor gravé sur le polos. H. Bazin, *L'Aphrodite marseillaise du Musée de Lyon*, 1886.





Fig. 3. Course de chars.

Décor du costume d'une statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes.

comme sur la chevelure ou sur le chitonisque, ailleurs savamment combinés pour former le décor chatoyant des bandes et des semis. Quelques fins traits noirs soulignent les détails des yeux et l'arc des sourcils; çà et là, sur les pendants d'oreille et sur le bandeau qui couronne la coiffure, la dorure met un éclat métallique; le pinceau du peintre a terminé son œuvre.

Ainsi colorée, la statue a-t-elle pris l'apparence de la vie? Est-ce un sentiment réaliste qui a dicté le choix et l'application des couleurs? En aucune manière. Rester dans la pure convention, rehausser par le charme de la couleur le travail du sculpteur, faire œuvre d'artiste, sans chercher à tromper l'œil par une imitation voulue de la réalité, telle a été toute l'ambition du peintre. Aussi quelles précautions pour empêcher qu'un accident vulgaire vienne ternir la fraîcheur de cette délicate enluminure! Voyez cette tige de métal scellée au sommet de la tête : c'est le sup-

port du *ménisque*, une sorte de demi-lune en bois ou en métal qui protège la statue contre les offenses des oiseaux et la met à l'abri des souillures toujours à redouter de ces hôtes indiscrets de l'Acropole <sup>1</sup>.

La peinture est-elle la dernière toilette de la statue? On l'a remarqué justement : entre les parties colorées et le ton du marbre, le contraste serait choquant pour l'œil, si une sorte de patinage ne rétablissait l'harmonie en amortissant cette blancheur un peu crue. Les marbres archaïques n'ont gardé aucune trace d'une pareille opération; le fait s'explique facilement. Mais pour une date plus récente, nous en connaissons des exemples, et les textes y font plus d'une fois allusion. Rien n'empêche de croire que les maîtres du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle avaient déjà compris la nécessité d'un procédé qui joue, nous le verrons plus loin, un rôle considérable à l'époque classique.

1. Voir Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, xiv, pp. 337 et suivantes.





## CHAPITRE III

### LA POLYCHROMIE DEPUIS LE CINQUIÈME SIÈCLE JUSQU'À L'ÉPOQUE ROMAINE.

Les adversaires de la polychromie peuvent considérer comme un symptôme d'une décroissance prochaine la limitation de la peinture à certaines parties dans les statues archaïques. N'est-ce pas là comme la survivance d'une tradition ancienne, condamnée à disparaître? N'y a-t-il pas là un mouvement de recul, analogue à celui qui se produit dans la sculpture italienne vers le début du xvi<sup>e</sup> siècle? Et quand les maîtres de la statuaire en marbre, avec Phidias et ses successeurs, chercheront dans le modelé les plus fines nuances, donneront à la draperie

une élégance et une noblesse suprêmes, ne vont-ils pas répudier des procédés surannés, employés par les imagiers primitifs pour faire oublier les défaillances de leur ciseau ?

Nous touchons ici à la question la plus controversée. Pour les brillantes périodes du v<sup>e</sup> et du iv<sup>e</sup> siècle, les faits sont plus disséminés ; les témoignages ne se succèdent pas avec une rigueur absolue, comme dans cet ensemble unique des sculptures de l'Acropole. Pourtant, si l'on groupe tous les renseignements épars çà et là, ils prennent une cohésion qui n'est pas factice, et la conviction se fait peu à peu. On arrive facilement à conclure que la polychromie a survécu pendant des siècles à l'archaïsme primitif.

C'est pour la sculpture monumentale que la démonstration est le plus aisée. On peut tout d'abord invoquer un argument théorique, fondé sur le rapport étroit de la sculpture décorative avec l'architecture. Au v<sup>e</sup> et au iv<sup>e</sup> siècle, la polychromie ne cesse pas de

jouer son rôle dans la décoration des édifices, et il serait superflu de rappeler les faits très connus qui l'attestent <sup>1</sup>. Comment la sculpture monumentale abandonnerait-elle un usage en quelque sorte traditionnel, et que ne cesse pas d'imposer un accord d'harmonie toujours nécessaire entre les statues d'un fronton et les cimaises peintes qui les encadrent? Imagine-t-on, dans ce décor chatoyant, des statues où le marbre aurait conservé sa blancheur crue? Et une telle hypothèse n'est-elle pas écartée par le témoignage formel d'Euripide, qui parle de « figures peintes » (γραφτοὺς τύπους) dans les frontons d'un temple <sup>2</sup>? Au reste, les preuves

1. Bornons-nous à citer les comptes de construction de l'Erechthéion, mentionnant le salaire des peintres à l'encaustique (ἐνκαυταί) (*Corpus inscr. attic.*, I, 324), ceux du temple d'Asclépios à Épidaure, où il est question de chéneaux et de gargouilles de marbre, également enluminées à l'encaustique (Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 59).

2. Nauck, *Tragicorum graec. frag. Euripid.*, frag. 764.

matérielles ne font pas défaut, et les monuments nous offrent des points de repère qui s'échelonnent sur une longue période; de 470 environ à la fin du iv<sup>e</sup> siècle. Les minutieuses observations de M. G. Treu ont permis de constater, sur les frontons et sur les métopes du temple de Zeus à Olympie, des vestiges de couleur qui, sans nous rendre l'ensemble de la décoration peinte, nous aident au moins à nous la figurer <sup>1</sup>. Des draperies bleues ou rouges, à côté d'autres laissées blanches; un ton brun rouge soulignant la crinière des chevaux, l'intérieur des naseaux et des oreilles; une coloration rouge, noire ou jaune, posée sur certains détails du costume, comme l'empeigne des chaussures ou la semelle des sandales; c'est ainsi qu'il faut sans doute se représenter cette polychromie partielle, que rehaussait l'éclat métallique des accessoires en bronze

1. G. Treu, *Jahrbuch des arch. Inst.*, X, 1895, pp. 1-55.



doré et que faisait valoir le fond bleu du tympan. Sur un fond de même couleur s'enlevaient les figures des métopes, peintes, elles aussi, suivant ces principes. Dans la métope du lion de Némée, la tête d'Héraclès garde des traces du ton brun rouge qui recouvrait la barbe et les cheveux ; et, alors même que ces indices feraient défaut, l'exécution des figures nous obligerait encore à reconnaître l'emploi certain de la polychromie. Ces chevelures laissées lisses à dessein, ces barbes formant une masse unie, sans le moindre détail indiqué par le ciseau, dénonceraient de la part du sculpteur une étrange négligence, si nous ne savions qu'il s'est borné à préparer le champ réservé au pinceau du peintre. Ainsi, à l'époque où se placent les sculpteurs d'Olympie, entre 470 et 456, on appliquait aux statues des frontons et aux reliefs des métopes une polychromie partielle, réservée surtout aux draperies et aux accessoires, et qui laissait, dans les parties nues, jouer le ton naturel du mar-

bre. Si les recherches faites au Parthénon ont abouti seulement à des résultats incertains<sup>1</sup>, la frise du Théséion, un peu postérieure à celle des Panathénées, a conservé des vestiges de peinture. Quand M. Newton exécuta en 1856, sur l'emplacement du mausolée d'Halicarnasse, des fouilles mémo-

1. Michaelis, *Der Parthenon*, pp. 157-226. Il faut cependant noter les curieuses observations faites par Fauvel au commencement de ce siècle, c'est-à-dire à une époque où, comme le dit Fauvel lui-même, les architectes « ne veulent pas croire aux statues et aux bas-reliefs peints ». Au Parthénon comme au Théséion, il a relevé des traces de peinture. « Les bas-reliefs de ces deux temples ont été peints; chaque objet a eu sa couleur propre : les chairs, les draperies, les fonds; j'ai remarqué des vêtements pourpres, des *pileus* ou chapeaux peints en vert : le fond de ces bas-reliefs était azur, ce qui ne paraîtrait pas croyable si l'on n'en avait des exemples plus anciens par les bas-reliefs qui ornent les tombeaux égyptiens et même leurs figures de ronde bosse ». J'emprunte ce passage à la *Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel*, publiée par M. Ph. E. Legrand (*Revue arch.*, XXX, 1897, p. 401).

rables, il put relever sur la grande frise de l'ordre, sur les vêtements des statues colossales qui couronnaient l'édifice, des colorations alors très apparentes, aujourd'hui presque éteintes <sup>1</sup>. La polychromie reste encore très visible sur les lions de marbre qui, à n'en pas douter, proviennent du monument; on restitue sans aucune peine le ton brun rouge du corps, le rouge vif posé sur le retroussis des lèvres et sur la langue qui pend hors de la gueule entr'ouverte. On le voit : au milieu du iv<sup>e</sup> siècle, au temps où Scopas et ses émules décorent le somptueux tombeau du roi carien Mausole, la sculpture monumentale reste polychrome; l'harmonie n'est pas rompue entre l'architecture égayée d'une élégante peinture et la sculpture qui fait pour ainsi dire corps avec l'édifice.

Veut-on pousser l'enquête plus loin? On considérera les bas-reliefs isolés, indépen-

1. C. T. Newton, *Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, I, pp. 101, 222 et suivantes.

dants, échappant par là-même aux exigences de la polychromie monumentale. A n'en pas douter, la peinture rehaussait le travail plastique dans les nombreux bas-reliefs votifs que produisaient, au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle, les ateliers des marbriers grecs. En veut-on une preuve décisive ? Nous la trouverons dans un charmant bas-relief découvert en 1888 sur l'Acropole d'Athènes, et dont l'interprétation est restée un problème, jusqu'au jour où un critique sagace s'est avisé que l'emploi de la peinture expliquait tout <sup>1</sup>. Il s'agit d'un bas-relief représentant Athéna debout devant un cippe quadrangulaire, la tête inclinée dans une attitude pensive (Pl. III). Quel objet attire l'attention de cette prétendue *Athéna mélancolique*, comme on l'a bizarrement surnommée ? Lit-elle un décret gravé sur le pilier ? Médite-t-elle devant une stèle funéraire ? La

1. Lechat, *Fondation Piot, Monuments et mémoires*, III, 1896, pp. 1 et suivantes.



ATHÉNA DEVANT ERICHTHONIOS

Bas-Relief

(Musée de l'Acropole, Athènes)



vérité est beaucoup plus simple. Sur le cippe était peinte une ciste d'où émergeait la tête du serpent figurant le héros Erichthonios. Le bas-relief en question est donc un ex-voto à Athéna *courotrophos*, intelligible seulement si on lui rend sa coloration qui joue ici un rôle essentiel.

Les stèles funéraires peuvent encore fournir de curieux renseignements. En parcourant le recueil des bas-reliefs funéraires attiques <sup>1</sup>, publié par l'Académie des sciences de Vienne, on se rendra compte que ces stèles, aujourd'hui décolorées pour la plupart, recevaient des mains du peintre leur dernier fini <sup>2</sup>. Le pinceau achevait le décor du fronton et des acrotères qui couronnaient la stèle, indiquait les détails négligés par le sculpteur, comme les accessoires de toilette,

1. *Die attischen Grabreliefs.*

2. Sur le concours réciproque que se prêtent la sculpture et la peinture dans le bas-relief grec, on peut lire une intéressante étude de M. Conze, dans les *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1882.

le bâton sur lequel s'appuient les personnages drapés dans leur manteau et qui paraîtraient suspendus dans le vide, si le peintre ne se chargeait de ramener l'aplomb <sup>1</sup>. Une des plus belles stèles du musée d'Athènes, celle de Prokléidès, a gardé des traces du fond rouge sur lequel se détache la draperie bleue d'un personnage assis. Une autre, celle d'Aristonautès, semble aujourd'hui dépourvue de peinture; mais au moment où elle a été découverte, en 1861, elle gardait encore la riche décoration de ses moulures, de sa corniche et de son fronton. « Le bouclier du guerrier, écrivait F. Lenormant, était peint en rouge, et sur le fond du relief apparaissaient encore des vestiges du ton bleu dont il était originairement recouvert. Tout cela a disparu au contact de l'air et sous l'action de la pluie <sup>2</sup>. » Nous connais-

1. *Attisch. Grabreliefs*, pp. LIX, 239, stèle d'Eupraxis et Miltiade; pl. LXI, 247, stèle de Boulété et Andréas.

2. F. Lenormant, *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, p. 114.



sons d'ailleurs une assez nombreuse série de stèles où le bas relief est remplacé par une peinture directement exécutée sur le marbre <sup>1</sup> et dans les monuments de travail négligé, dans les stèles à bon marché, on observe souvent une esquisse gravée au trait, destinée à guider la peinture. Il faut donc accepter cette idée qu'une nécropole grecque, comme celle du Céramique extérieur à Athènes, devait à la polychromie des monuments un aspect moins sévère que celui de nos cimetières ; les tombeaux peints, les stèles ornées de reliefs coloriés, s'y alignaient en une perspective pittoresque ; le passant qui s'arrêtait devant un de ces beaux bas-reliefs funéraires y goûtait le charme de la forme uni à celui de la couleur ; et si nous voulons évoquer la vision d'une stèle attique avec sa délicate polychromie, nous penserons aux stucs peints de la Renaissance, en

1. Milchhoefer, *Gemalte Grabstelen, Athenische Mittheilungen*, V, 1880.

oubliant les bas-reliefs de pierre ou de marbre qui ornent les plus luxueuses de nos sépultures modernes.

L'exemple le plus précis, le plus concluant, de la polychromie appliquée au bas-relief nous est justement fourni par un monument funéraire. Avant la fin du iv<sup>e</sup> siècle, un sculpteur grec, contemporain d'Alexandre, exécutait le magnifique sarcophage si heureusement retrouvé par Hamdy-bey dans la nécropole de Sidon. C'est le « sarcophage d'Alexandre », aujourd'hui la pièce capitale du Musée de Tchinity-Kiosk à Constantinople <sup>1</sup>.

Nous n'avons pas à décrire ici en détail les bas-reliefs répartis avec luxe sur les quatre faces de la cuve : un épisode d'une chasse à la panthère, une chasse au lion,

1. Il est reproduit en très belles héliogravures, avec une planche polychrome, dans l'atlas in-folio publié par Hamdy-bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris, Leroux, 1892. Nos planches IV et V en reproduisent des détails.



PERSE COMBATTANT  
Fragment du Grand Sarcophage de Sidon



dont les principaux acteurs sont un Perse et un Grec, sans doute Alexandre; une furieuse mêlée de cavalerie entre les combattants macédoniens et perses, composition pressée, touffue, où se retrouvent la verve et l'emportement des scènes de batailles sculptées à Halicarnasse par des contemporains de Scopas. Malgré l'intérêt de ces bas-reliefs, où l'on a reconnu avec raison le début de la sculpture historique dans l'art grec, nous ne pouvons nous arrêter qu'à l'objet de notre étude. Or, bien loin d'accuser une décroissance de la polychromie, le « sarcophage d'Alexandre » nous la montre plus florissante que jamais. Elle a trouvé des ressources nouvelles. Au lieu des trois ou quatre tons employés par les peintres du *vi*<sup>e</sup> siècle, le décorateur dispose d'une palette très riche, qui comprend le violet, le pourpre, le bleu, le jaune, le rouge carminé, le rouge-brun et peut-être le bistre. Au lieu de restreindre timidement le champ de la peinture, il prodigue les

tons pleins, étale largement la couleur sur les tuniques et les manteaux flottants, et fait jouer cette gamme si variée avec une singulière aisance. « L'enlumineur de notre sarcophage, écrit M. Théodore Reinach, est un véritable coloriste : non seulement il imite avec une précision minutieuse la teinture compliquée des étoffes orientales, — les tuniques à fond uni, bleu, pourpre ou rouge, brodées de petits carreaux ou ornées d'un empiècement de couleur différente, les parements tranchant sur les manches, les manches sur les manteaux, les pantalons striés, pointillés ou tigrés parfois de trois tons, les tapis de salle avec leurs galons éclatants et leurs broderies figurées, — mais encore il excelle dans l'art délicat de réjouir l'œil par des contrastes très francs et néanmoins très harmonieux <sup>1</sup>. »

1. *Les sarcophages de Sidon au musée de Constantinople*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892. Cf. *Une nécropole royale à Sidon*, pp. 325 et suivantes. On consultera le même ouvrage pour l'étude de la poly-

La polychromie ne se limite pas aux vêtements et aux accessoires. Les têtes, avec leur chevelure brun rouge, leurs yeux où l'iris bleu ou brun est soigneusement indiqué, ont une singulière expression de vie. On peut, à ce point de vue, examiner, dans la scène de la *Chasse au lion*, la tête d'Alexandre : le regard, fixé sur la bête qui mord au poitrail l'un des chevaux, a toute l'intensité, toute l'énergie qu'un peintre se serait attaché à rendre dans un tableau (Pl. V). Voici par surcroît un fait essentiel, très fécond en conséquences. La difficile question de la coloration des nus se trouve éclaircie par des témoignages certains. Les nus étaient recouverts « d'une sorte de frot-tis léger et transparent, de valeur uniforme, jaune clair ou foncé, suivant qu'il s'agissait d'un Grec ou d'un Barbare, sans aucune tentative de rendre par des nuances mul-

chromie dans les autres sarcophages de Sidon, celui de Satrape, p. 195, le sarcophage lycien (p. 229) et le sarcophage des pleureuses (p. 251).

tiples l'aspect varié des chairs... Ces glacis sont si différents des teintes plates, opaques et consistantes appliquées sur des parties de draperie, le temps en a si bien rongé le voile fluide, qu'au premier aspect on pourrait s'imaginer qu'il n'y a là que le marbre naturel doré par les années ». Ainsi, vers 320 environ, loin d'avoir perdu du terrain, la polychromie en a plutôt gagné; et s'il fallait pour l'attester de nouveaux témoignages, on les trouverait sans peine dans les autres monuments découverts à Sidon : les frises peintes du « sarcophage des Pleureuses » apporteraient un argument de plus. De tous ces faits rapprochés, on peut conclure à des lois, ou, si l'on préfère, à des habitudes établies pour la polychromie des bas-reliefs. D'abord les décorateurs n'ont pas renoncé aux couleurs opaques; ils les emploient au contraire très largement. Pour les nus, ils ont résolu le problème dont nous parlions plus haut; ils y étendent des glacis colorés, mais transparents,





TÊTE D'ALEXANDRE

Détail de la Scène de Chasse — Grand Sarcophage de Sidon.  
(*Musée de Constantinople*)



qui laissent jouer le grain du marbre, tout en amortissant une blancheur qui paraîtrait trop crue. Enfin, pas plus à cette date qu'à une époque plus reculée, nous n'observons de tons rompus, de modelage par la couleur. C'est la saillie du bas-relief qui seule donne aux lumières leur valeur, aux ombres leur intensité. Le peintre ne modèle pas : il colore avec des teintes plates des surfaces sculptées qui ont par elles-mêmes leurs jeux d'ombre et de lumière.

En s'appuyant sur des indications aussi précises, on peut avec quelque sécurité aborder la question la plus importante, celle de la peinture des statues. Ici, le problème devient plus ardu. Il s'agit en effet d'œuvres isolées, exécutées pour elles-mêmes, sans aucune relation avec l'architecture ; il s'agit surtout de créations plastiques auxquelles, suivant nos idées modernes, la forme semble suffire pour leur donner toute leur valeur et tout leur accent. On a pensé longtemps que, sous le ciseau

de Scopas et de Praxitèle, le marbre prenait assez de vie pour traduire, par le seul effet du modelé, les transports passionnés de la « Ménade au chevreau », ou la beauté parfaite de la « Cnidiennne ». Et n'est-ce pas une idée barbare que de prétendre voiler sous la coloration même la plus légère, les exquises délicatesses du marbre travaillé par le ciseau des grands maîtres grecs ?

Nous n'oserions affirmer que la polychromie des statues ait été une règle absolue, inflexible, et qu'elle se soit imposée rigoureusement à tous les artistes. Mais, si les faits sont concluants, il faudra bien l'accepter, sinon comme une loi, au moins comme un usage dont s'accommodait le goût antique. Or, nous trouvons tout d'abord dans les témoignages écrits, bien des raisons de faire taire nos doutes. On a depuis longtemps réuni et commenté les principaux textes qui font allusion à la peinture des statues, et il est bon de remarquer qu'ils se répartissent sur une période

fort longue, du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, jusqu'à une date assez avancée dans l'époque impériale <sup>1</sup>. La statuaire grecque est dans tout son éclat lorsque Platon écrit les lignes suivantes : « Si nous étions à peindre des statues, et que quelqu'un vint nous objecter que nous n'employons pas les plus belles couleurs pour peindre les plus belles parties du corps ; que nous peignons les yeux, par exemple, non avec du vermillon, mais avec du noir, nous croirions avoir bien répondu à ce censeur en lui disant : « Ne t'imaginer pas que nous devons peindre les yeux si beaux que ce ne soient plus des yeux ; et ce que j'ai dit de cette partie du corps doit s'entendre des autres <sup>2</sup> ». Plinie a recueilli un propos attribué à Praxitèle, et évidemment emprunté à des sources

1. Voir en particulier Christian Walz, *Ueber die Polychromie der antiken Sculptur*, Tubingue, 1853 et Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, III, pp. 200 et suivantes.

2. Platon, *La République*, IV, p. 420 C.

grecques. Comme on demandait au grand artiste quelles étaient celles de ses statues de marbre qu'il estimait le plus : « Celles, répondit-il, auquel le peintre Nicias a mis la main. » Et Pline ajoute : « Tant il attribuait d'importance à sa peinture (*circumlitio*)<sup>1</sup> ». Cette collaboration du peintre et du sculpteur ne doit pas nous étonner : on en trouve l'équivalent au temps de la Renaissance italienne. Ainsi Lorenzo

1. Pline, *Nat. Hist.*, xxxv, 133. La *circumlitio* est distincte du patinage (*γάνωσις*) dont il sera question plus loin; elle désigne la peinture des accessoires, faite avec des tons solides. Cf. E. Sellers, *The elder Pliny's Chapters on the History of art*, p. 157, note 15. Il faut d'ailleurs remarquer que Nicias pratique la peinture à l'encaustique. D'après Pausanias (vii, 42-6) on voyait à l'entrée d'une ville d'Achaïe, Tritaea, un tombeau de marbre blanc (*μνῆμα... λευκοῦ λίθου*); il était orné de peintures de Nicias, représentant la morte assise, entourée de personnages, comme dans les bas-reliefs des stèles attiques. Nicias était donc très familiarisé avec la peinture sur marbre. Sur ce genre de peinture, voir une communication de M. Winter à la Société archéologique de Berlin, *Arch. Anzeiger*, 1897, p. 132.

di Credi et Cosimo Rosselli peignaient les sculptures de Benedetto da Majano <sup>1</sup>, et dans l'atelier du peintre Neri-Bicci, on coloriait « des madones de plâtre ou de marbre, œuvres de bons maîtres <sup>2</sup> ».

Descendons plus bas dans la série des témoignages. Des inscriptions de Délos nous ont conservé le détail des comptes et des inventaires dressés par les administrateurs des temples déliens. A la date de 246, il est fait mention de feuilles d'or achetées pour la dorure d'un carquois : c'est un carquois de marbre appartenant à une statue d'Artémis. Ailleurs il est question du salaire payé à un peintre pour l'enluminure à l'encaustique d'une statue d'Aphrodite, et pour le patinage (κόσμησις) d'une autre statue

1. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, p. 462.

2. Courajod, *la Polychromie dans la statuaire du moyen âge et de la Renaissance*. (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, p. 65.)

de la même déesse <sup>1</sup>. C'est là une industrie dont la tradition ne se perd pas en Grèce. Après la conquête romaine, les Grecs en conservent les secrets, et ils viennent l'exercer en Italie. Une inscription funéraire trouvée à Rome nous fait connaître un sculpteur grec, d'ailleurs fort obscur, qui exerce la profession de « fabricant de statues et peintre à l'encaustique <sup>2</sup> » (ἀγαλματοποιὸς ἐνκαυστής). Quelquefois le soin de colorier les marbres est laissé à des mains féminines; témoin cette femme peintre, dont une fresque pompéienne nous montre l'atelier : nous la voyons, le pinceau à la main, occupée à enluminer une statue de Priape, et consultant l'esquisse placée devant elle <sup>3</sup>.

1. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, p. 499. Καὶ πέταλα εἰς τὴν φάρετραν [χρυσ]ᾶ τέτταρα... (Ὁ)φελιώνι ἐργολαβήσαντι τῆς Ἀφροδίτης τὸ ἄγαλμα ... ἐγκαύσαι καὶ ἐπικοσμήσαι...

2. Lœwy, *Inscripfen griech. Bildhauer*, n° 551.

3. *Museo Borbonico*, VII, 3; Helbig, *Wandgemälde der Städte Campaniens*, n° 1443; Paul Girard, *la Peinture antique*, p. 260.



Au second siècle de notre ère, les plus fins connaisseurs en matière d'art considéraient la polychromie comme le complément indispensable de la sculpture. On connaît le dialogue des *Portraits*, où Lucien met en scène deux dilettantes raffinés, Lykinos et Polystratos. Pour réaliser un type de beauté parfaite, les deux amateurs empruntent aux statues grecques les plus célèbres tous les traits de la description : à la Cnidiennne de Praxitèle, ses cheveux et son front ; à l'Aphrodite des jardins, d'Alcamènes, ses doigts ronds et fuselés ; à la Lemnienne de Phidias, les contours des joues et l'ovale du visage. Mais ce n'est pas tout. Polystratos réclame un nouvel élément de beauté. « Lequel ? — Ce n'est pas le moins intéressant, mon cher ami, à moins que le coloris propre à chaque partie ne te paraisse contribuer en rien à la beauté... notre ouvrage court grand risque de pécher par le point essentiel. » Et les deux causeurs partagent entre les peintres les plus illustres de l'antiquité grecque

le soin d'appliquer cette polychromie idéale. On comprend très bien que les écrivains latins fassent également des allusions fort claires à la peinture des statues; qu'un poète romain, auteur d'une épigramme sur une Daphné de marbre, admire à la fois l'art du sculpteur et celui du peintre <sup>1</sup>; qu'un autre, un contemporain d'Auguste, promette à Vénus de lui dédier un Amour de marbre, aux ailes diaprées, au carquois peint :

*Marmoreusque tibi, dea, versicoloribus alis  
In morem picta stabit Amor pharetra* <sup>2</sup>.

Pour tout esprit non prévenu, une telle continuité dans les témoignages donne à réfléchir. N'eût-on pas d'autres preuves, il

1. *Frondebis et membris servavit dextera sollers  
Congruus ut sculptis possit inesse color.*

*Anthologie latine*, I, p. 225, éd. H. Meyer. D'autres textes sont cités par Walz, *Polychromie der antiken Sculptur*, pp. 19 et suivantes.

2. Dans le recueil des pièces attribuées à Virgile, *Catalecta*, VI.

faudrait bien admettre que l'usage de peindre les statues n'est pas une mode passagère, et qu'il survit même à la conquête romaine. Mais les textes trouvent leur commentaire dans les monuments. Une étude complète comporterait une sorte de catalogue, par ordre chronologique, de tous les marbres où l'on découvre des traces de peinture, et ce simple exposé des faits prendrait la valeur d'une démonstration. Nous ne pouvons songer à entreprendre ici une recherche aussi minutieuse. Nous nous bornerons à citer quelques exemples, pour jalonner cette longue route dont un examen rapide des textes nous a fait entrevoir les lointaines perspectives.

L'anecdote de Pline sur la collaboration de Praxitèle et de Nicias n'offre rien de suspect; la découverte de la seule statue originale que nous possédions du grand maître athénien, celle de l'Hermès d'Olympie, nous invite au contraire à y ajouter foi. Les traces de brun rouge observées sur

la chevelure, sur les sandales de l'Hermès attestent que le pinceau du peintre avait achevé l'œuvre du sculpteur. Parmi les marbres qui datent de l'époque hellénistique, on peut signaler plus d'un exemple analogue. Un Apollon du musée de Constantinople, découvert à Cymé, porte sur l'épaule une draperie rouge ; il est chaussé de brodequins historiés, où l'on relève des traces de bleu, de rouge et d'ocre <sup>1</sup>. Il faut citer surtout une statuette d'Esculape, en marbre de Paros, trouvée dans l'île de Cos, et acquise en 1892 par le musée de Dresde <sup>2</sup>. Elle présente cette curieuse particularité d'avoir été non seulement peinte, mais repeinte. La couleur primitive du manteau était un rouge brique assez clair. A une date postérieure, peut-être à la suite d'une

1. Joubin, *Catal. des sculptures du Musée impérial ottoman*, n° 10.

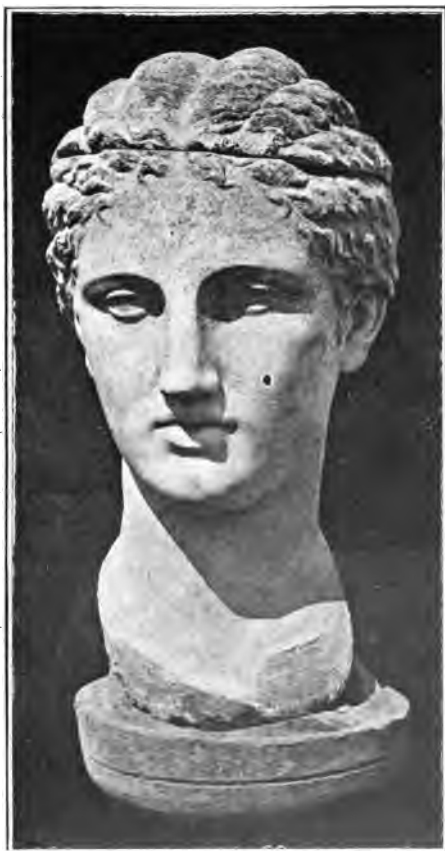
3. *Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Instituts*, VII, 1892, p. 159.

revision des offrandes exposées dans le sanctuaire d'Esculape, la peinture primitive a été rafraîchie, et le manteau a reçu une coloration nouvelle : cette fois on a choisi un ton rose.

On a plus d'une fois émis l'opinion que les terres cuites grecques nous donnent une idée assez exacte de la peinture des statues, et que les figurines de Tanagra, en particulier, avec leur coloration délicate, leurs chairs revêtues d'un ton très pâle, leurs draperies où se marient des couleurs douces et atténuées, rose tendre, bleu ou violet, leur chevelure peinte en brun rouge, pouvaient nous offrir comme en réduction l'image d'une statue polychrome. Les procédés de fabrication rendent en effet ces analogies assez frappantes. Avant de procéder au coloriage de la figurine, le coroplaste la plonge dans un bain de lait de chaux et de céruse : lorsqu'elle en sort immaculée sous la légère couche blanche qui servira de dessous à la peinture, ne présente-t-elle pas l'aspect

d'une statuette de marbre, prête à recevoir du peintre sa dernière parure? Et l'artiste qui va la colorier ne s'inspirera-t-il pas des conventions en usage pour la polychromie des grandes statues? Les récentes fouilles poursuivies à Délos par l'École française d'Athènes nous donnent à cet égard un renseignement curieux. Dans les ruines d'une maison délienne, M. Couve a découvert une belle statue de femme drapée, comparable, pour l'élégance, aux plus coquettes figurines tanagréennes. Chose curieuse, la polychromie encore apparente vient compléter l'analogie, et la statue, dans toute sa fraîcheur, devait offrir la même harmonie de tons qui prête tant de charme aux œuvres des coroplastes. On distingue sur le manteau une bordure bleu de ciel rehaussée de dorure. La robe, autrefois bleue, est agrémentée d'une large bande rose violacé, avec un filet bleu de ciel, et « d'enroulements en volutes (blancs ou peut-être dorés sur fond clair) encadrés par des rangs de *postes* (bleu

PLANCHE VI.



TÊTE D'UNE STATUE PEINTE  
Trouvée à Délos.





clair sur fond blanc <sup>1)</sup> ». La chevelure, artistiquement disposée en bandeaux, est revêtue d'un ton brun rouge (Pl. VI): c'est exactement le type de coiffure et la coloration qu'on observe dans les statuettes de terre cuite; c'est bien la couleur conventionnelle employée par les coroplastes pour reproduire à peu près les tons dorés et brillants qu'un voyageur grec admire si fort dans la chevelure des femmes thébaines.

Vers le milieu du second siècle avant notre ère, l'art grec subit une évolution qu'on a quelquefois qualifiée de renaissance. C'est le moment où une école de néo-classiques, réagissant contre les tendances de l'alexandrinisme, revient résolument aux traditions des deux grands siècles; où des sculpteurs habiles, comme Apollonios, Glycon, Cléoménès, signent le *Torso* du Vatican, l'*Hercule Farnèse*, le

1. Couve, *Bulletin de correspondance hellénique*, XIX, 1895, p. 483, et *Revue archéologique*, XXXI, 1897, p. 23, pl. XIII.

prétendu *Germanicus* du Louvre, et prennent pour modèles les œuvres du v<sup>e</sup> ou du iv<sup>e</sup> siècle. Les sculpteurs grecs émigrent en Italie ; pour satisfaire aux exigences de leur clientèle romaine, ils multiplient les copies de statues célèbres ; les villas, les palais des riches Romains se remplissent de marbres sculptés par d'habiles praticiens et dont les œuvres d'art enlevées à la Grèce ont le plus souvent fourni les modèles. La polychromie survit-elle à ces conditions nouvelles ? va-t-elle s'acclimater sous le ciel italien ? Il serait étrange que les goûts de dilettantisme archéologique, la curiosité érudite, qui s'éveillent à Rome, ne fussent pas pour elle une garantie de vitalité. On ne voit pas qu'elle cède brusquement la place à une froide sculpture monochrome. Tout au contraire. Bien loin de proscrire l'union de la forme et de la couleur, le goût italien l'accepte avec empressement. C'est de l'époque impériale que datent les statues de marbre de couleur, basalte vert, porphyre,

PLANCHE VII



ATHÉNA PARTHÉNOS.  
Tête en marbre coloriée, musée de Berlin  
(d'après les *Antike Denkmäler*).



PLANCHE VIII



ATHÉNA PARTHÉNOS.

Tête en marbre coloriée, musée de Berlin  
(D'après les *Antike Denkmäler*).



rouge antique (*rosso antico*) jusque-là propres à l'art égyptien. L'emploi de ces marbres, importés d'Égypte ou de Numidie, favorise le développement d'une polychromie toute spéciale qu'on peut qualifier de *polychromie naturelle* ; il donne naissance à ces statues de marbre multicolores, devant lesquelles notre goût moderne hésite, et qui provoquent au moins notre curiosité, à défaut d'admiration.

Comment, à côté d'une statuaire si audacieusement polychrome, la peinture n'aurait-elle pas maintenu ses droits, défendus par une longue tradition, et par le prestige de l'art hellénique ? Elle les maintient si bien que nous devons à la sculpture gréco-romaine des spécimens très nombreux et très concluants de statues coloriées. En 1885, on a trouvé à Rome, sur l'emplacement des jardins de Salluste, une tête d'Athéna où il est facile de reconnaître une copie de la Parthénos <sup>1</sup> (Pl. VII-VIII). Le peintre s'est

1. *Antike Denkmäler*, 1886, I, pl. III.

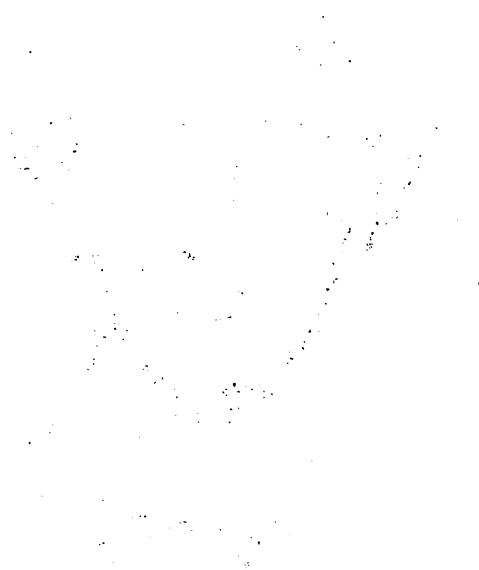
efforcé de se rapprocher le plus possible du modèle, et de rendre l'aspect d'une statue chryséléphantine. Tandis que les chairs, polies avec soin, gardent le ton clair du marbre, la couleur jaune du casque joue le ton de l'or; les cheveux et les sourcils rouges, l'iris brun sombre, laissent croire que le peintre a usé d'une coloration conventionnelle, faute de pouvoir traduire toutes les nuances des ors et des pierres précieuses.

C'est là, dira-t-on, une copie d'une œuvre chryséléphantine, c'est-à-dire un cas exceptionnel. Consultons donc d'autres copies, derrière lesquelles on entrevoit sans peine l'original en marbre. Il y a, au British Museum, une précieuse tête en marbre, soigneusement protégée par une cage de verre contre les influences atmosphériques. Trouvée en 1884 à Rome, elle provient sans doute d'une statue qui ornait les jardins de l'Esquilin; et le style, la forme de la coiffure, dénoncent une réplique d'un original grec, remontant au iv<sup>e</sup> siè-





**Fig. 4. TÊTE EN MARBRE COLORIÉE**  
**British Museum**



cle ' (fig. 4). A voir le ton jaune clair de la chevelure, le ton de chair rosé qui couvre encore aujourd'hui le front, les joues et le cou, les pupilles noires des yeux, on n'hésite guère à croire que le copiste a respecté la polychromie du modèle. L'a-t-il traduite avec toute la délicatesse désirable ? C'est une autre question ; mais le témoignage a trop de valeur pour que nous reprochions au peintre de s'être montré un assez pauvre émule de Nicias. Du marbre de Londres il faut rapprocher encore une tête de déesse, acquise en 1888 par le musée de Dresde, et dont la chevelure blonde est serrée par une sphendoné rose, tandis que le visage garde des traces manifestes d'un patinage à la cire <sup>1</sup>. Joignez-y encore une curieuse sta-

1. Elle est reproduite, avec ses couleurs, dans la planche I du *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1889, t. IV. La planche est accompagnée d'un article très étudié de M. G. Treu, p. 18.

2. Elle est signalée par M. G. Treu, *Arch. Anzeiger*, p. 98 ; *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1889.

tuette d'Aphrodite, découverte en 1873 à Pompéi, très coquette sous son manteau orangé à doublure gris bleu et à bordure blanche, et accostée d'une petite figure archaïsante en peplos jaune et chiton vert <sup>1</sup>, (fig. 5) vous aurez la preuve qu'au premier siècle de notre ère la polychromie du marbre est encore fort goûtée des Romains. Personne ne s'étonnera de voir dans les fresques pompéiennes des reproductions de statues peintes, avec une coloration assez soutenue pour le ton des chairs <sup>2</sup>.

Est-ce là seulement une concession faite à la curiosité des dilettantes? La polychromie reste-t-elle une sorte de régal d'amateur, et l'exclut-on de la statuaire officielle, qui multiplie les statues d'empereurs ou de

1. Dilthey, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 131, pl. VII.

2. Ainsi, dans une peinture de la *Casa di Apolline*, une Artémis avec les chairs peintes en incarnat clair, un chiton jaune, des bottines de chasse jaunes. Helbig, *Wandgemaelde*, n° 240. Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, p. 53.



Fig. 5. APHRODITE,  
Statuette polychrome en marbre trouvée à Pompéi,



hauts personnages? Ici encore nous aurions des raisons de croire le contraire. Nous citerons seulement un exemple fort précis. On connaît la belle statue d'Auguste trouvée dans la villa de Livie, sur la voie Flaminienne, et conservée au Vatican <sup>1</sup>. L'empereur, en costume militaire, semble haranguer ses troupes : c'est une œuvre excellente, très voisine des premières années de notre ère. Or, les restes de couleurs encore très apparents, — tunique rouge clair, pallium rouge sombre, cuirasse bordée de franges jaunes et couverte de reliefs ciselés, rehaussés de bleu, de pourpre, de carmin, — nous donnent l'idée d'une statue où la polychromie la plus riche avait été prodiguée. Pour

1. Helbig, *Musées d'archéologie classique de Rome*, trad. Toutain, I, p. 5, n° 5. Nous signalerons encore, au musée des Thermes de Dioclétien, une statuette de nymphe copiée d'après un original hellénistique. La robe était d'un bleu vif, le manteau est bordé d'une bande rouge; l'urne que tient la jeune fille a conservé une coloration jaune. La statue a été trouvée aux *Prati di Castello*.

perdre la trace de ces habitudes si persistantes, il faudrait descendre fort bas dans l'époque impériale. Une statue de Faustine, la femme d'Antonin le Pieux, morte en 141, nous montre encore que l'usage n'est pas perdu de dorer la chevelure, de rehausser par la couleur le travail des draperies <sup>1</sup>.

---

1. *Annali*, 1863, p. 450-452; *Monumenti inediti*, VI-VII, pl. LXXXIV, 2.





## CHAPITRE IV

### LES PRINCIPES ET LES PROCÉDÉS DE LA POLYCHROMIE.

Les faits que nous avons groupés suffisent, croyons-nous, à démontrer l'essentiel, à montrer combien était peu fondé le préjugé qui a longtemps écarté l'idée d'une statuaire polychrome en Grèce. Mais ils ne satisfont pas complètement notre curiosité; nous voudrions en apprendre beaucoup plus. Au lieu de chercher péniblement, sur des marbres disséminés çà et là, les traces pâlies d'une coloration presque disparue, nous voudrions avoir la vision nette, directe, d'une statue peinte, avec toute la fraîcheur de sa

polychromie, savoir exactement quelles harmonies un maître comme Nicias pouvait réaliser en ajoutant à un marbre sculpté par Praxitèle le charme de la couleur. Il faut nous résigner. Nous n'entrevoyons que bien imparfaitement l'aspect d'ensemble d'une statue peinte. Pour en évoquer tout au moins une image affaiblie, il faudrait sortir du domaine de la théorie, avoir recours aux applications pratiques, et chercher soit sur le moulage, soit sur une copie en marbre, une restitution des tons, comme on restitue sur le papier, avec des débris de colonnes et de chapiteaux, l'ordre d'un temple grec.

Ce n'est pas là un rêve irréalisable. De pareils essais ont été tentés à plusieurs reprises. En 1885, le savant directeur de l'Albertainum de Dresde, M. Georg Treu, a organisé à la *National-Galerie* de Berlin une exposition d'œuvres de sculpture polychrome appartenant à tous les pays et à tous les temps, depuis les statues égyptiennes en calcaire jusqu'aux bustes en marbre peint et

aux frises en majolique d'artistes contemporains. A côté d'un relief en cire peinte de notre compatriote M. Henry Cros, de bustes en bois, en terre cuite ou en marbre des écoles italiennes et espagnoles, la polychromie grecque était représentée, soit par des moulages reproduisant les couleurs des originaux, soit par des restitutions, comme une grande statue drapée d'Herculanum, peinte à la cire par M. Ludwig Otto <sup>1</sup>. Plus récemment, les recherches poursuivies par M. Treu sur l'histoire de la polychromie antique ont provoqué à Dresde d'autres essais très dignes d'attention. M. Treu a bien voulu me communiquer à ce sujet des notes détaillées, auxquelles sont jointes des photographies de moulages d'après l'antique, polychromés par M. J.-E. Sattler pour l'Albertinum de Dresde <sup>2</sup>; le Satyre accoudé

1. *Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin*, Berlin, 1885.

2. Ces essais ont été dirigés par M. le Dr Hermann, d'après les recherches de M. G. Treu.

du Capitole est restitué avec les tons d'or et d'ivoire d'une statue chryséléphantine (Pl. IX); la tête de la Méduse Ludovisi, avec sa chevelure sombre et le ton de chair qui couvre le visage, ressort sur un fond bleu comme un stuc peint de la Renaissance. C'est suivant les mêmes données qu'a été restituée la peinture de la tête d'Antinoüs, dans le grand bas-relief de la villa Albani : fond bleu, chevelure brun-rouge, couronne aux tons variés, bandelettes blanches, draperie rouge (Pl. X). Des essais analogues ont été faits en Amérique. A Boston, un archéologue, M. Robinson, et un sculpteur, M. J. Lindon Smith, ont associé leurs efforts pour restituer la polychromie de l'Hermès de Praxitèle et de la *Venus genitrix* du Louvre <sup>1</sup>. Il ne nous appartient pas d'apprécier à distance la valeur de ces restaura-

1. E. Robinson, *The Hermes of Praxiteles and the Venus genitrix. Experiments in restoring the colour of Greek sculpture*, by Joseph Lindon Smith; Boston, 1892.

PLANCHE IX



LE SATYRE ACCOUDÉ DU CAPITOLE  
Restitué en statue chryséléphantine par J. E. Sattler  
(Albertinum de Dresde).



PLANCHE X



ANTINOÛS

Relief de la villa Albani, restitué en polychromie par J. E. Sattler  
(Albertinum de Dresde).

mêmes de l'exécution semblent indiquer d'avance le champ attribué à la polychromie. Certaines parties sont réservées pour ces simples frottis transparents que le « sarcophage d'Alexandre » nous a appris à connaître; d'autres recevront une peinture plus résistante. Caressé avec une souplesse infinie, poussé jusque dans ses nuances les plus délicates, le travail du visage et du corps exclut toute idée d'une coloration opaque, sous laquelle disparaîtrait cette fleur exquise du modelé : le pinceau doit respecter ces chairs polies avec amour par la lime du sculpteur. Au contraire, la chevelure est traitée largement, sans aucune virtuosité; la draperie jetée sur le tronc d'arbre présente des plis brisés, des froissements qui font valoir encore par le contraste le rendu des nus, où la lumière se joue sur des plans fondus harmonieusement. C'est donc là que trouveront place les tons opaques. Pour la chevelure, aucune hésitation : le brun rouge si fami-



lier aux peintres de statues est encore apparent. Pour les draperies de l'Hermès et du petit Dionysos, elles seront bleues ou rouges ; mais il n'y a aucune témérité à supposer des draperies peintes dans une œuvre du iv<sup>e</sup> siècle : les stèles d'Athènes nous y autorisent, et l'on peut en outre invoquer le témoignage d'une statue d'Artémis trouvée à Chypre, copie soignée d'un original attique un peu antérieur à l'Hermès. Le chiton est d'un rouge violacé ; le manteau est vert, avec une bordure violette, et les parties réservées pour la peinture ont été à dessein laissées un peu rugueuses, par opposition aux chairs, polies avec soin <sup>1</sup>. Complétons encore la peinture des accessoires, et restituons la dorure des sandales : nous aurons l'idée d'une polychromie en réalité assez sobre, et qui ne recouvre qu'une faible partie de la statue.

1. La statue a été publiée par M. R. von Schneider, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses in Wien*, V, pl. I-II, pp. 1 et suivantes. Cf. W. Klein, *Praxiteles*, p. 317, fig. 39.

Si l'on examine de plus près le détail, la peinture de la tête suggère quelques remarques dignes d'attention. Où s'arrêtait le ton brun rouge de la chevelure ? Dans l'Hermès, comme dans plusieurs autres statues praxitéliennes, le passage des cheveux au front est ménagé par une sorte de transition plastique, par des plans amortis que la peinture ne peut couper brutalement ; il n'y a plus là, comme dans les têtes archaïques, un travail du ciseau qui détache nettement la chevelure sur le front et sur les tempes. Les copistes romains ont eu le sentiment de cette difficulté. A ce point de vue, la tête féminine du musée de Dresde signalée plus haut est fort curieuse. Le ton local de la chevelure est jaune ; les boucles sont détaillées par des lignes brun foncé qui en suivent le contour et viennent mourir sur le front, formant ainsi à la naissance des cheveux comme une frange transparente. Sans doute un Nicias savait résoudre le problème par des moyens plus

simples, par une dégradation du ton habilement ménagée. Mais c'est là une question que des expériences pratiques pourraient seules trancher.

Les yeux étaient-ils peints ? N'eussions-nous d'autre argument à invoquer que le témoignage de Platon, nous n'hésiterions pas à le croire. Notre sentiment se trouverait confirmé par les sources littéraires relatives à la Vénus de Cnide. Comprendrait-on ce « regard humide » dont parle Lucien s'il s'agissait seulement des yeux incolores et sans vie auxquels nous a habitués la statuaire moderne ? Mais nous savons que l'usage d'animer par la couleur le regard des statues est en quelque sorte traditionnel dans la plastique grecque. Des yeux d'émail enchâssés entre les paupières, parfois sertis entre deux feuillets de bronze, dont les bords barbelés imitent la frange des cils, voilà des détails qu'on observe plus d'une fois dans les œuvres archaïques <sup>1</sup>. En étu-

1. Lechat, *Bulletin de correspondance hellénique*,

diant la technique des yeux dans les statues grecques, M. Conze est arrivé à cette conclusion que, même à la belle époque de l'art, la peinture des yeux est la règle <sup>1</sup>. L'usage de creuser la pupille, pour donner au regard plus d'intensité, n'est pas antérieur au temps d'Hadrien; et c'est une preuve que la polychromie commence à abdiquer ses droits. Sans doute, là plus qu'ailleurs, le sentiment individuel du peintre trouvait l'occasion de se manifester. Un art aussi raffiné que celui du iv<sup>e</sup> siècle devait avoir ses exigences, et si l'on considère les statues praxitéliennes, on se rend compte que la structure même de l'œil, un

1890, p. 361. — Ballorn, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1893, pp. 261-267. — Le musée de Dresde possède un œil de statue enchâssé dans une coque de bronze, et où les colorations de l'iris et de la pupille sont rendues par des marbres de diverses couleurs. (*Arch. Anzeiger*, 1889, p. 102.)

1. Conze, *Ueber Darstellung des menschlichen Auges in der antiken Sculptur*. (Comptes rendus de l'Académie de Berlin, 1892, p. 47.)

peu voilé sous la paupière, invitait le peintre à ne pas tomber dans un réalisme brutal. Pour trouver une indication satisfaisante, il faut peut-être se reporter à la tête polychrome du British Museum, où la paupière supérieure, coupant le cercle des prunelles, adoucit singulièrement l'expression du regard. Mais pouvons-nous deviner quel charme le collaborateur de Praxitèle, si renommé pour ses portraits de femmes, savait donner au regard d'une Aphrodite de marbre ?

Une objection se présente pourtant. Voici le modelé des cheveux, des yeux, sans doute celui aussi des lèvres, rehaussé par des couleurs appliquées avec plus ou moins de légèreté, mais cependant assez consistantes pour trancher sur le ton du marbre que conservent les nus. N'est-ce pas là un contraste choquant ? Les couleurs ne vont-elles pas ressortir avec une certaine dureté ? Et les lois de l'harmonie, que l'œil d'un Grec perceoit avec une rare subtilité, n'imposent-

elles pas à l'artiste l'obligation d'atténuer ces disparates, d'amortir la blancheur trop crue du marbre, de la ramener à des tonalités plus chaudes? Nous touchons ici à une question très discutée, celle de la coloration des nus. Qu'on l'admette ou non — et les avis sont partagés sur ce point — un fait reste certain : la statue subissait une sorte de patinage qui rétablissait l'harmonie entre les parties peintes et celles que n'avait pas encore touchées le pinceau. Grâce aux témoignages écrits, nous connaissons fort bien le détail de cette opération. Au dire de Vitruve, c'est la même que pratiquent les peintres à l'encaustique pour donner plus d'éclat à la peinture, comme on vernit un tableau : « Lorsque le mur sera bien poli, bien sec, on y appliquera avec un pinceau de poil de porc une couche de cire punique fondue au feu, et mêlée d'un peu d'huile ; puis avec des charbons placés dans un réchaud on chauffera le mur de manière à faire suer la cire et à bien l'unir. On frot-

tera ensuite le tout avec une bougie et des linges propres, comme on le fait aux statues de marbre qui sont nues. C'est l'opération que les Grecs appellent γάνωσις <sup>1</sup>. » D'autres textes confirment le témoignage de Vitruve. Les inventaires des temples de Délos font allusion à la κόσμησις de statues d'Artémis et de Héra : c'est une opération analogue à la *ganôsis*, et qui consiste à « étendre sur la surface un enduit pour l'unir, la polir, la rendre luisante ou la colorer, ou à la laver avec des substances qui lui donnent de l'éclat et la préservent tout ensemble <sup>2</sup>. » Les comptes de dépenses énumèrent tous les objets et ingrédients employés : des éponges, du nitre, sans doute pour laver la statue et la débarrasser de la poussière, quand il s'agit de rafraîchir

1. Voir sur cette question Henry Cros et Charles Henry, *l'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les Anciens* ; Paris, librairie de l'Art, 1884.

2. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, XIV, 1890, p. 497.

les couleurs; de l'huile blanche bien épurée, de la cire, une étoffe de lin; enfin un parfum à la rose, raffinement très explicable lorsque le marbre est une statue de culte, placée dans un sanctuaire embaumé d'encens <sup>1</sup>. Cette opération se renouvelait souvent; le soin d'y présider était dévolu aux fonctionnaires du temple. Une inscription du Ptoïon nous a conservé une reddition de comptes faite par un des administrateurs du temple d'Apollon; il y est question d'une somme dépensée pour l'entretien des statues et pour le renouvellement de la

1. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, XIV, 1890, pp. 397-398.

L'inscription donne le détail des sommes dépensées pour les objets nécessaires à l'opération. Pour la *κόσμησις* de la statue d'Artémis, le compte est le suivant :

nitre (νίτρον) 4 oboles  
éponges (σφόγγαι) 2 drachmes  
huile (έλαιον) 3 dr. 3  
linge et cire (λίνον καὶ κηρός) 4 ob.  
parfum à la rose (μύρον ῥόδινον) 5 dr.



*ganôsis* <sup>1</sup>. On la pratiquait encore à l'époque romaine. Plutarque parle des marbriers qui réparent les parties brisées des statues et les patinent ; il mentionne aussi ce fait, que le premier acte des censeurs, à leur entrée en charge, était de mettre en adjudication la nourriture des oies sacrées du Capitole et la *ganôsis* de la statue de Jupiter Capitolin, « parce que le vermillon dont on avait coutume d'enduire les anciennes statues s'altère très vite <sup>2</sup>.

Ainsi, des textes très précis nous autorisent à supposer dans notre restitution un patinage à la cire : c'est un frottis transparent, qui protège les parties peintes et les dorures, donne aux nus un éclat doux, un luisant comparable à celui de l'ivoire, et satisfait l'œil en amortissant les contrastes trop marqués, en n'offrant au regard que

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, p. 185, article de M. Holleaux.

2. Plutarque, *Moralia*, p. 74, D ; *Quaest. rom.* XCVIII.

des transitions habilement ménagées. Mais le résultat sera-t-il atteint, s'il ne s'agit que d'un patinage incolore ? La cire épurée dont parle Vitruve, « l'huile blanche » que mentionnent les inscriptions de Délos, ont-elles une vertu colorante, et suffiront-elles à réchauffer le ton du marbre ? La question a été très discutée, et deux hypothèses restent possibles : ou bien, grâce à une préparation, la cire donnait au marbre une sorte de tonalité jaunâtre ; ou bien elle s'appliquait sur un glacis très léger, faisant office de matière colorante. Cette seconde hypothèse a été défendue par M. G. Treu<sup>1</sup>, et il faut bien reconnaître qu'elle s'appuie sur des arguments de fait. La tête du British Museum laisse voir un glacis coloré encore apparent sous le patinage à la cire ; et c'est

1. Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* et *Jahrbuch des arch. Instituts*, IV, 1889, p. 18 et suivantes. M. Paul Girard adopte la même opinion dans le chapitre qu'il consacre à la polychromie, *la Peinture antique*, p. 283.

bien ici le lieu de rappeler ce frottis transparent observé sur les nus, dans le « sarcophage d'Alexandre ». On comprend très bien que, le plus souvent, une glaçure aussi légère n'ait pas laissé de traces, et que les marbres grecs nous montrent seulement les vestiges des tons opaques, beaucoup plus résistants. La restitution d'un coloris aussi fragile, aussi fugitif, reste une affaire de sentiment personnel. Mais nous nous refusons à croire que les Grecs aient jamais cherché à donner par là l'illusion de la réalité et à reproduire la coloration des chairs. Nous imaginons volontiers sur le corps de l'Hermès une sorte de frottis léger, très transparent, laissant voir le grain du marbre, et n'ayant d'autre objet que de prêter aux nus une tonalité chaude et uniforme.

La restitution idéale que nous venons d'esquisser, nous permettra de conclure en peu de mots. Un écrivain qui condamne sévèrement le principe de la polychromie, « née d'un instinct sauvage », cite à ce pro-

pos les lignes suivantes de Diderot : « Quel serait l'effet du coloris le plus vrai et le plus beau de la peinture sur une statue ? — Mauvais, je pense <sup>1</sup>. » Nous n'y contredirons pas <sup>2</sup>. Aussi bien, et nous croyons l'avoir montré suffisamment, ce genre de polychromie n'est point en question. Chez les Grecs, la peinture de statues procède d'un principe exactement opposé. La polychromie grecque est avant tout conventionnelle ; elle n'a jamais abdiqué ce caractère. Nous la voyons, à ses débuts, pousser la liberté dans la convention jusqu'au dédain des plus simples vraisemblances, limiter à dessein le choix des couleurs, se faire assez souple, assez détachée de toute imitation réaliste

1. Charles Blanc, *la Grammaire des arts du dessin*, p. 432.

2. Qu'on se rappelle, entre autres exemples, le buste qui décore le mausolée d'un rajah indien, aux Cascine de Florence. La polychromie réaliste ne peut guère être poussée plus loin que dans cette œuvre moderne, qui choque si désagréablement les yeux des promeneurs.

pour se plier sans scrupules aux exigences de la polychromie monumentale. Plus tard, avec les progrès de l'art, loin d'afficher des prétentions conquérantes, elle sait respecter la noble matière que les artistes mettent en œuvre, se subordonner à la sculpture et lui prêter un concours très discret. Son rôle n'est pas, comme on l'a dit, de « tenter une tromperie impossible », mais de rehausser le charme de la forme, qui reste maîtresse et souveraine. Pour la même raison, elle ne peut être qu'un art très délicat, tout en nuances, ennemi des exagérations violentes et sachant résister aux entraînements du réalisme. Or, quand nous admirons les merveilles produites en Grèce par l'art industriel, les colorations si fines des figurines de terre cuite, la polychromie si pure des belles céramiques à fond blanc, nous devons faire aux peintres de statues un assez large crédit. Nous ne savons pas exactement ce qu'était une œuvre sortie de la collaboration d'un Praxitèle et d'un Nicias;

mais nous savons qu'il a fallu tout le goût  
et toute la science d'un maître pour réaliser  
dans la *Tanagra* de notre musée du Luxem-  
bourg l'alliance harmonieuse de la couleur  
et de la forme.





## BIBLIOGRAPHIE

---

J'indique surtout les travaux où la question est traitée dans son ensemble, sans prétendre dresser une bibliographie détaillée.

Quatremère de Quincy. *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, 1815.

Gottfried Semper. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Altona, 1834, *Kleine Schriften*, p. 213).

F. Kugler. *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur, und ihre Grenzen*, Berlin, 1835. Reproduit dans les *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* de Kugler, Stuttgart, 1853.

Scharf. *Museum of classical Antiquities*, I, p. 251, Londres, 1851.

Raoul Rochette. *Journal des Savants*, juillet, 1853.

Christian Walz. *Ueber die Polychromie der antiken Sculptur*, Tubingue, 1853.

Becker. *Die Polychromie in der antiken Skulptur*, Achsersleben, 1882.

Nageotte, *La polychromie dans l'art antique*, Besançon, 1883.

H. Blümner. *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Roemern*, III (1884), pp. 200 et suivantes.

S. Treu. *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* Berlin, 1884.

— *Ausstellung farbiger und getönter Bild-*



*werke in der K. National-Galerie zu Berlin*, Berlin, 1885.

A. Rosenberg. *Die Farbung der Marmor-sculpturen, Grenzboten*, 1886, XLV, pp. 274-280.

Th. Alt. *Die Grenzen der Kunst und der Buntfarbigkeit der Antike*, Berlin, 1886.

Heydemann. *Zur Polychromie bei den Griechen. Zeitschrift für bildende Kunst* de Lützow, XXII, 1886, p. 285.

Von Rohden. Article *Polychromie*, dans les *Denkmaeler des klassischen Altertums* de Baumeister, III, 1888, p. 1343.

H. Lechat. *Bulletin de correspondance hellénique*, XIV, 1890, pp. 552-572 (sur la polychromie des statues archaïques de l'Acropole d'Athènes).

Locusteano. *Despre polychromie in architectura si sculptura Hellenilor*, Bucarest, 1891 (avec une bibliographie).

Feddersen. *Ueber polychrome Plastik, Kunstchronik*, N. F. II, 1890-1891, pp. 193-202.



- Paul Girard. *La peinture antique*, 1891, pp. 271-285.
- G. Saloman. *Ueber vielfarbige und weisse Marmorsculptur*, Stockholm, 1891.
- E. Robinson. *Did the Greeks paint their sculptures? The Century*, New-York, 1891-1892, vol, XLIII, n° 6, pp. 869-883.
- Th. Ballorn. *Die Polychromie in der griech. Plastik, Zeitschrift für bild. Kunst* de Lützow, 1893, pp. 261-267.
- C. Jungham. *Die Farbe in der bildenden Kunst*, Berlin, 1894.
- L. Dimier. *La polychromie dans la sculpture antique. Revue archéologique*, t. XXVI, 1895, pp. 347-358.



1891



## TABLE DES PLANCHES

### HORS TEXTE

---

	Pages.
Pl. I. — Tête polychrome appartenant à un fronton en tuf (Musée de l'Acropole, Athènes).	14
Pl. II. — Statue peinte, d'ancien style attique (Musée de l'Acropole, Athènes).....	24
Pl. III. — Athéna devant Erichthonios. Bas-relief (Musée de l'Acropole, Athènes).....	44
Pl. IV. — Perse combattant. Fragment du Grand sarcophage de Sidon (Musée de Constantinople).....	48
Pl. V. — Tête d'Alexandre. Détail de la scène de chasse. Grand sarcophage de Sidon (Musée de Constantinople).....	52

	Pages.
Pl. VI. — Tête d'une statue peinte, trouvée à Délos.....	64
Pl. VII-VIII. — Athéna Parthénos, tête en marbre colorée (Musée de Berlin).....	66
Pl. IX. — Le Satyre accoudé du Capitole, restitué en statue chryséléphantine par J. E. Sattler (Albertinum de Dresde).....	80
Pl. X. — Antinoüs. Relief de la villa Albani restitué en polychromie par J. E. Sattler, (Albertinum de Dresde).....	80





## TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE

---

	Pages.
Fig. 1. — Détail du costume d'une statue féminine trouvée sur l'Acropole, d'après une aquarelle de M. Gilliéron....	28
Fig. 2. — Détail du costume de la statue reproduite planche II.....	29
Fig. 3. — Course de chars. Décor du costume d'une statue trouvée sur l'Acropole d'Athènes .....	33
Fig. 4. — Tête en marbre coloriée. British Museum.....	69
Fig. 5. — Aphrodite. Statuette polychrome trouvée à Pompéi .....	73





## TABLE

---

	Pages.
AVANT-PROPOS .....	1
CHAPITRE PREMIER. — La polychromie dans la sculpture primitive .....	5
CHAPITRE II. — La polychromie à l'époque archaïque.....	21
CHAPITRE III. — La polychromie depuis le cinquième siècle jusqu'à l'époque romaine....	37
CHAPITRE IV. — Les principes et les procé- dés de la polychromie.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	97
TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE.....	101
TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE .....	103







